ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ಯುಗದಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ, ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯವರೆಗೆ; ಅಮೆರಿಕಾದಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಚೀನಾ-ಜಪಾನುಗಳವರೆಗೆ; ಪ್ರಪಂಚದ ವಿವಿಧ ಕಾಲ-ದೇಶಗಳ ರಂಗಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ - **ರಂಗಪ್ರಪಂಚ**. ಆಸಕ್ತ ಓದುಗ ಮತ್ತು ಅಭ್ಯಾಸಾಕಾಂಕ್ಷಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ- ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ರಚಿತವಾದ ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದ್ದೇಶ, ಸಂದರ್ಭ, ರಂಗಮಂದಿರ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಸಂಘಟನೆ, ಅಭಿನಯ, ರಂಗತಂತ್ರಗಳು, ಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯ- ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಜತೆಗೆ ಆಯಾ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ-ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೂರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೂ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಲೇಖಕ, ಕೆ. ವಿ. ಅಕ್ಷರ (ಹುಟ್ಟು ೧೯೬೦)- ರಂಗಕಲೆಯಲ್ಲಿ ದೆಹಲಿಯ ನ್ಯಾಶನಲ್ ಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಡ್ರಾಮಾ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ ಲೀಡ್ಸ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಪದವಿ ಪಡೆದವರು. ನೀನಾಸಮ್ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿ, ನೀನಾಸಮ್ ತಿರುಗಾಟಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವವರು. ಯುರೋಪ್ ಅಮೆರಿಕಾಗಳ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಕಂಡ, ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿದ ಅನುಭವ ಇವರಿಗಿದೆ. ಇವರ ಲೇಖನಗಳು, ಪುಸ್ತಕಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿವೆ.

ರಂಗಪ್ರಪಂಚ

ಪ್ರಪಂಚದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ಅಧ್ಯಯನ

ಅಕ್ಷರ ಕೆ.ವಿ.

ನ್ಯಾಷನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್, ಇಂಡಿಯಾ

ಮುಖ ಪುಟ ಚಿತ್ರ : ಥಾಯ್ ಪ್ರಕಾರದ ಶಿವನ ಮುಖವಾಡ
ಒಳಪುಟ ಚಿತ್ರಗಳು : ಕೊರಿಯಾದ ಮುಖವಾಡಗಳು

ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಮೊದಲು 1994ರಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಸಾಗರ, ಕರ್ನಾಟಕ-577417 ಇವರು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದರು.

ISBN 81-237-2957-X

ಮೊದಲ ನ್ಯಾ.ಬು.ಟ್ರ. ಆವೃತ್ತಿ : 2000 (*ಶಕ 1921*)

Rangaprapancha (*Kannada*)
ರೂ. **110.00**
ನಿರ್ದೇಶಕರು, ನ್ಯಾಷನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್, ಇಂಡಿಯಾ
ಎ-5, ಗ್ರೀನ್ ಪಾರ್ಕ್, ಹೊಸದೆಹಲಿ - 110 016 ಇವರಿಂದ ಪ್ರಕಟಿತ.

ರಂಗಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ

ಬಾಗಿಲು ತೆರೆಸಿದ

ಶ್ರೀ ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತರಿಗೆ

ಪ್ರೀತಿ

ಗೌರವಗಳಿಂದ

ಅರಿಕೆ

ನಮ್ಮ ನೀನಾಸಮ್ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ, ಸಾಧ್ಯವಾದ ಮಟ್ಟಿಗೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲೇ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಒದಗಿಸಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿದಾಗ, ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಿದ್ಧಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯ ಉಂಟಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಸಿದ್ಧಮಾಡಿಕೊಂಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಕ್ರಮೇಣ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವುದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯಿರುವ ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಪ್ರಯೋಜನವಾದೀತು ಎಂದು ಅನಿಸಿ, ಈ ಬಗೆಯ ಪುಸ್ತಕಮಾಲೆಯೊಂದನ್ನು ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನದ ನೆರವಿನೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ. ಹಾಗೆ ಈಗ ಹೊರಬರುತ್ತಿರುವ ಈ 'ರಂಗಪ್ರಪಂಚ' ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಆಸಕ್ತರಿಗೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆಂದು ನಂಬಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಸಂಬಂಧ ನಮಗೆ ಭಾಗಶಃ ಸಹಾಯ ಒದಗಿಸಿದ ದೆಹಲಿಯ ನ್ಯಾಶನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್‌ಗೆ ನಮ್ಮ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು ಸಲ್ಲುತ್ತವೆ.

ನೀನಾಸಮ್ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ, ೧೯೯೪.

ಕೃತಜ್ಞತೆಯ ಬದಲು

ಈ ಪುಸ್ತಕವು ತಯಾರಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಳೆದ ಸುಮಾರು ಐದು ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ-ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಹಲವು ಹಿರಿಯರು ನನಗೆ ದಾರಿತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಅನೇಕ ಮಿತ್ರರು ಇದನ್ನು ಓದಿ, ಚರ್ಚಿಸಿ ನೆರವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ನೀನಾಸಮ್ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣಕೇಂದ್ರದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಎದುರು ಈ ಪುಸ್ತಕದ ವಿವರಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಿವೆ; ಕೇಂದ್ರದ ಅಧ್ಯಾಪಕರು ಮತ್ತು ಸಿಬ್ಬಂದಿ ಇದರಲ್ಲಿ ಕೈಜೋಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಡೆಗೆ, ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಮುದ್ರಕರು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಿಗಾಗಿ ತುಂಬಾ ಕಾಳಜಿ ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಎಲ್ಲದರ ಜತೆಗೆ- ನನ್ನ ಮನೆಯವರೆಲ್ಲರೂ ಈ ಪುಸ್ತಕದಾದ್ಯಂತ ಇದ್ದೇ ಇದ್ದಾರೆ.

ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಕೃತಜ್ಞತೆ ಹೇಳುವ ಬದಲು, ಅವರು ಮತ್ತು ನಾನು ಕೂಡಿ ಈ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ತಯಾರಿಸಿದ್ದೇವೆ- ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅಕ್ಷರ ಕೆ. ವಿ.

ಚಿತ್ರಮೂಲ

ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ ಚಿತ್ರಗಳು ವಿವಿಧ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಪುನರ್‌ರಚನೆಗಳು. ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಳ ಆಕರವನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲೇ ಕಾಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಮಾಡಲು ಶ್ರೀ ಎಸ್. ಸುರೇಶಬಾಬು, ಶ್ರೀ ವಿ. ಎನ್. ಮುಕುಂದ್, ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ- ಅವರು ಸಹಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಮೂಲಗಳಿಗೆ ಈ ಪುಸ್ತಕ ಆಭಾರಿಯಾಗಿದೆ.

ಪರಿವಿಡಿ

ಪ್ರವೇಶ ೧೧

ಇತಿಹಾಸದ ಉಪಯೋಗ-ಅಪಪ್ಕಾರ ೧೨; ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಮಾರ್ಗಗಳು ೧೩; ಈ ಪುಸ್ತಕದ ದಾರಿ ೧೪; ಇತಿ-ಮಿತಿ ೧೬.

ಭಾಗ ಒಂದು : ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿ : ಪಶ್ಚಿಮ ೧೭

೧.೧ : ನಾಗರಿಕ ಪೂರ್ವರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳು ೧೯

ಪ್ರಾಚೀನ ಪುರಾವೆಗಳು ೨೦; ಉದ್ದೇಶ-ಸಂದರ್ಭ ೨೧; 'ವಾಸ್ತವವಾದ' ೨೨; ಹೊಸ ಶಿಲಾಯುಗದ ಹೊಸ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ೨೨; ರಂಗಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳು ೨೩; ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಡೆಗೆ ೨೬.

೧.೨ : ಗ್ರೀಕರ ನಾಗರಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ೨೮

ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರಿಕತೆ-ಸಂಸ್ಕೃತಿ ೨೯; ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಟ್ಟು ೩೦; ರಂಗ ಉತ್ಸವಗಳು ೩೧; ರಂಗಮಂದಿರ ಮತ್ತು ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ೩೨; ವೇಷಭೂಷಣ ಮತ್ತು ಪರಿಕರ ೩೪; ಅಭಿನಯ-ನಟರು ೩೬; ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ೩೭; ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಕಾರರು ೩೮; ಹರ್ಷನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ ೩೯; ಹೆಲೆನಿಸ್ಟಿಕ್ ಯುಗ ೪೦; ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಮೀಮಾಂಸೆ ೪೧; ಮೂಕನಾಟಕ ೪೨.

೧.೩ : ರೋಮನ್ ರಂಗ ವೈಭವ ೪೩

ಗಣರಾಜ್ಯ ಮತ್ತು ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯಗಳು ೪೩; ಗ್ರೀಕ್ ಪ್ರಭಾವಗಳು ೪೪; ರಂಗ ಉತ್ಸವಗಳು ೪೬; ವಿವಿಧ ವಿನೋದಾವಳಿ ೪೬; ರಂಗಮಂದಿರ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ ಸ್ಥಳಗಳು ೪೮; ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ೫೧.

ಭಾಗ ಎರಡು : ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿ : ಭಾರತ ೫೩

೨.೧ : ಆರಂಭಕಾಲದ 'ಗ್ರಾಮ್ಯ' ಪ್ರಯೋಗಗಳು ೫೫

ನಾಟ್ಯದ ಹುಟ್ಟು ೫೫; ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ–ಸೂತ್ರೀಕರಣ ೫೬; ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ಉಗಮ ೫೭; ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ವಾಚನ ಪರಂಪರೆ ೫೮; ಗ್ರಾಮ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ ೫೯; ಲೋಕಧರ್ಮಿ ೬೧; ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ೬೧.

೨.೨ : ಸುವರ್ಣಯುಗದ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ೬೪

ಆಕರಗಳು ೬೫; ಸಂಘಟನೆ ಹಾಗೂ ಸಂದರ್ಭ ೬೫; ಪ್ರದರ್ಶನ ಸ್ಥಳ–ನಾಟ್ಯ ಮಂಟಪ ೬೬; ರಂಗವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ರಂಗರೂಢಿಗಳು ೬೮; ಅಭಿನಯಪದ್ಧತಿ ೭೦; ಮೀಮಾಂಸೆ–ರಸಸಿದ್ಧಾಂತ ೭೩; ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳು ೭೪; ವಸ್ತು–ತಂತ್ರ–ರಚನೆ ೭೫; ನಾಟಕಕಾರರು ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳು ೭೬; ನೀಚ ಪ್ರಕಾರಗಳು ೭೮; ಇಳಿಗಾಲದ ನಾಟಕಗಳು ೭೯; ಅವನತಿ ೮೦.

ಭಾಗ ಮೂರು : ಮಧ್ಯಯುಗದಿಂದ ಆಧುನಿಕದವರೆಗೆ : ಪಶ್ಚಿಮ ೮೧

೩.೧ : ಮಧ್ಯಯುಗದ ಉತ್ಸವಗಳು–ಮೆರವಣಿಗೆಗಳು ೮೩

ನಾಗರಿಕತೆಯ ಮರುಹುಟ್ಟು ೮೪; ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು ೮೫; ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮರುಹುಟ್ಟು ೮೫; ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ನಾಟಕ–ಪ್ರದರ್ಶನ ೮೬; ನಾಟಕ ಚಕ್ರಗಳು ೮೭; ರಂಗಸ್ಥಳ ಹಾಗೂ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿ ೮೮; ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ೯೦; ಧರ್ಮರಹಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ೯೧; ಇನ್ನೆರಡು ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳು ೯೨; ಅರೆ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ೯೩.

೩.೨ : ನವೋದಯದಿಂದ ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದದವರೆಗೆ ೯೫

ಹೊಸವರ್ಗದ ಹೊಸ ನಾಗರಿಕತೆ ೯೫; ಹೊಸ ಸಂಸ್ಕೃತಿ–ಹೊಸ ತಂತ್ರ ೯೬; ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮ ೯೭; ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಹಾಗೂ ಸೀನರಿ ೯೮; ರಂಗಮಂದಿರ ೧೦೧; ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ೧೦೩; ಕಮೆಡಿಯಾ ಡೆಲ್ ಆರ್ಟೆ ೧೦೩; ನವೋದಯದ ಪ್ರಸಾರ ೧೦೫; ಫ್ರೆಂಚ್ ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ೧೦೬; ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ೧೦೭; ನಾಟಕಕಾರರು ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳು ೧೦೮.

೩.೩ : ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಮರಸ್ಯ ೧೧೦

ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನವೋದಯ ೧೧೦; ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮ್ಮೇಳ ೧೧೨; ನಾಟಕ ತಂಡಗಳು ೧೧೨; ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ೧೧೩; ರಂಗವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ೧೧೬; ವೇಷಭೂಷಣ ೧೧೯; ರಂಗಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ೧೧೯; ಅಭಿನಯ ೧೨೦; ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ೧೨೦; ಷೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ೧೨೨; ಷೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರನ ಸಮಕಾಲೀನ ಮತ್ತು ಆಮೇಲಿನ ನಾಟಕಕಾರರು ೧೨೪; ಮಾಸ್ಕ್ ಎಂಬ ಆಸ್ಥಾನರಂಜನೆ ೧೨೪.

೩.೪ : ರಮ್ಯ, ರಂಜನೆ, ಭ್ರಮೆ, ಭಾವೋದ್ರೇಕ ಇತ್ಯಾದಿ ೧೨೬

ಸಾಮಾಜಿಕ–ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳು ೧೨೬; ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ ೧೨೮; ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ೧೨೮; ನಾಟಕತಂಡಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ೧೨೯; ರಂಗಮಂದಿರದ ಹೊಸ ಮಾದರಿ ೧೩೦; ಭ್ರಮಾರಂಗಭೂಮಿ–ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ೧೩೩; ತಾರಾವೌಲ್ಯದ ಉದಯ ೧೩೫; ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ೧೩೭; ಗಯಟೆ ಮತ್ತು ಬುಷ್ನರ್ ೧೩೮; ಉಪರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳು ೧೩೯.

ಭಾಗ ನಾಲ್ಕು : ಮಧ್ಯಯುಗದಿಂದ ಆಧುನಿಕದವರೆಗೆ : ಭಾರತ ೧೪೧

೪.೧ : ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲೊಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ೧೪೩

ಉತ್ತರದಿಂದ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೆ ೧೪೪; ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ೧೪೫; ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ–ಹುಟ್ಟು–ಸಂದರ್ಭ ೧೪೬; ಚಾಕ್ಯಾರರು–ಸಂಘಟನೆ ೧೪೬; ನಾಟ್ಯಮಂಟಪ–ಕೂತ್ತಂಬಲಂ ೧೪೮; ಪ್ರದರ್ಶನ ವಿನ್ಯಾಸ ೧೫೦; ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿ ೧೫೨; ನಾಟಕ–ರಂಗಕೃತಿ ೧೫೫.

೪.೨ : ಭಕ್ತಿಮೂಲದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪ್ರಕಾರಗಳು ೧೫೭

ಭಕ್ತಿಪಂಥ ಎಂಬ ಚಳುವಳಿ ೧೫೮; ಭಕ್ತಿಪಂಥ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ೧೫೯; ಗುರುವಾಯೂರಿನ ಕೃಷ್ಣನಾಟ ೧೬೦; ಕನ್ನಡ ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ೧೬೪; ವೃಂದಾವನದ ರಾಸಲೀಲಾ ೧೬೮; ರಾಮನಗರದ ರಾಮಲೀಲಾ ೧೭೨; ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೆ ೧೭೬.

೪.೩ : ಲೌಕಿಕದ ಕಡೆಗೆ... ಲೋಕಧರ್ಮಿಯ ಕಡೆಗೆ... ೧೭೭

ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನ ೧೭೮; ಬಂಗಾಲದ ಜಾತ್ರಾ ೧೭೯; ಜಾತ್ರಾ ಪ್ರಕಾರದ ರಂಗಾಂಶಗಳು ೧೮೦; ಉತ್ತರ ರಾಜ್ಯಗಳ ನೌಟಂಕಿ ೧೮೨; ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ತಮಾಷಾ ೧೮೫; ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ ೧೮೮.

ಭಾಗ ಐದು : ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ ರಂಗಭೂಮಿ : ಪೂರ್ವ ೧೯೧

೫.೧ : ಪೂರ್ವದ ಅಪೂರ್ವ ಪ್ರಕಾರಗಳು ೧೯೩

ಚೀನಾದ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ೧೯೪; ಪೀಕಿಂಗ್ ಒಪೆರಾ ೧೯೬; ಜಪಾನಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ೨೦೦; ನೋಹ್ ರಂಗಪ್ರಕಾರ ೨೦೧; ನೋಹ್‌ನಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ ೨೦೪; ಕಬುಕಿ ಎಂಬ ರಂಗರಂಜನೆ ೨೦೫; ಆಗ್ನೇಯ ಏಶಿಯಾದ ಹಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳು ೨೦೯.

ಭಾಗ ಆರು : ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ : ಪಶ್ಚಿಮ ೨೧೩

೬.೧ : ಯಂತ್ರಯುಗದ ಹೊಸ ವಾಸ್ತವ ೨೧೫

ಪ್ರಗತಿಯ ದಾಪುಗಾಲು ೨೧೫; ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ ೨೧೬; ಹೊಸ ಪಂಥಗಳ ಹುಟ್ಟು ೨೧೭; ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪ್ರವೇಶ ೨೧೮; ಸ್ವತಂತ್ರ ರಂಗತಂಡಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ೨೨೧; ಮಾಸ್ಕೋ ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್ ೨೨೩; ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿ ೨೨೬; ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದ ೨೨೮; ಇಬ್ಸೆನ್–ವಾಸ್ತವವಾದದ ಉದ್ಘಾಟಕ ೨೨೮; ವಾಸ್ತವವಾದದ ಹಲವು ಕವಲು ೨೩೦; ವಾಸ್ತವವಾದದ ಆಚಾರ್ಯ–ಚೆಕಾಫ್ ೨೩೧.

೬.೨ : ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ : ಎರಡು ಯುದ್ಧಗಳ ನಡುವೆ ೨೩೫

ಯುದ್ಧಗಳ ನಡುವಿನ ಯುಗ ೨೩೫; ಬೌದ್ಧಿಕ ಆಘಾತಗಳು-ಪರ್ಯಾಯಗಳು ೨೩೬; ರಂಗಭೂಮಿ : ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು ೨೩೯; ರಂಗತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿ ೨೪೦; ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಹಲವು ಪಂಥಗಳು ೨೪೩; ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡನ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ೨೪೫; ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ೨೪೮; ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ೨೫೧; ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದ ಇತ್ಯಾದಿ ೨೫೨; ಶತಮಾನದ ನಾಟಕಕಾರ-ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ೨೫೨.

೬.೩ : ಸಮೂಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಡುವೆ ರಂಗಭೂಮಿ ೨೫೬

ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಮತ್ತು ಆಮೇಲೆ ೨೫೬; ಸಮೂಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಉತ್ತುಂಗ ೨೫೭; ಉದ್ಯಮ ರಂಗಕೇಂದ್ರಗಳು ೨೫೯; ಮ್ಯೂಸಿಕಲ್ ಅಥವಾ ಸಂಗೀತಕ ೨೬೦; ಪರ್ಯಾಯ ಮತ್ತು ಬಂಡಾಯ ಸಂಘಟನೆಗಳು ೨೬೧; ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗಮೀಮಾಂಸೆ-ಆರ್ತೋ ೨೬೩; ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಪ್ರಯೋಗಶಾಲೆ ೨೬೫; ಘಟನೆ, ಸಹಯೋಗ, ಸ್ಥಳ, ಸಂಭವ ೨೬೭; ಅಂತರ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿವಾದ ೨೭೦; ರಂಗಮಂದಿರದ ಹೊಸ ರೂಪಗಳು ೨೭೧; ಯುದ್ಧಾನಂತರದ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯ ೨೭೧; ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ೨೭೪; ಈಚಿನ ಇಬ್ಬರು ನಾಟಕಕಾರರು ೨೭೫.

ಭಾಗ ಏಳು : ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ : ಭಾರತ ೨೭೭

೭.೧ : ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕ ಎಂಬ ರಸಾಯನ ೨೭೯

ಸಹಯೋಗದ ಯುಗ ೨೭೯; ಹೊಸ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾದರಿಗಳು ೨೮೧; ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆರಂಭದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು ೨೮೨; ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಉತ್ತುಂಗ ೨೮೪; ಹೊಸ ರಂಗಮಂದಿರ-ಹೊಸ ಸೀನರಿ ೨೮೮; ರಂಗ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ಮತ್ತು ಚಮತ್ಕಾರಗಳು ೨೯೧; ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗ ೨೯೨; ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ : ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ೨೯೪; ನಾಟಕಕಾರರು-ನಾಟಕಗಳು ೨೯೬; ಅವನತಿಯ ಹಾದಿ ೨೯೮.

೭.೨ : ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ೨೯೯

ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ವಾಗ್ವಾದಗಳು ೨೯೯; ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಹುವಚನ ೩೦೧; ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಭೂಮಿ : ಮೊದಲ ಘಟ್ಟ ೩೦೨; ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ರಂಗಚಳುವಳಿ : ಇಪ್ಟಾ ೩೦೫; ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಹೊಸ್ತಿಲಲ್ಲಿ ೩೦೭; ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆದರ್ಶ ೩೧೦; ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದಿಕ್ಕುಗಳು ೩೧೨; ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ 'ಬೇರುಗಳ' ಹುಡುಕಾಟ ೩೧೫; ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ : ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ೩೧೯; ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ನಾಟಕಗಳು ೩೨೦.

೭.೩ : ಶತಮಾನ ದಾಟಿದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ೩೨೩

ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ೩೨೩; ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರವೇಶಮಾರ್ಗಗಳು ೩೨೫; ಕನ್ನಡ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕ ೩೨೬; ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ೩೨೮; ಸಮೀಕರಣದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ೩೩೧; ರಾಜಕೀಯದ ಮಜಲು ೩೩೩; ವಿಕೇಂದ್ರೀಕರಣ, ವೃತ್ತಿಶೀಲತೆ ಇತ್ಯಾದಿ ೩೩೪; ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ : ಆರಂಭದ ಘಟ್ಟ ೩೩೬; ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಬೆಳೆ ೩೩೮; ಅರವತ್ತರ ದಶಕದಿಂದೀಚೆಗೆ ೩೪೦.

ಅನುಬಂಧಗಳು ೩೪೩

೧. **ಅಭ್ಯಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯ** ೩೪೫
೨. **ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೂಚಿ** ೩೫೫
೩. **ವಿಷಯಸೂಚಿ** ೩೫೭

ಪ್ರವೇಶ

''ಆಂಗಿಕಮ್ ಭುವನಮ್ ಯಸ್ಯ
ವಾಚಿಕಮ್ ಸರ್ವವಾಙ್ಮಯಮ್
ಆಹಾರ್ಯಮ್ ಚಂದ್ರತಾರಾದಿ
ತನ್ನುಮಃ ಸಾತ್ತ್ವಿಕಮ್ ಶಿವಮ್''

ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ ಅಭಿನಯದರ್ಪಣವೆಂಬ ಗ್ರಂಥವು ತನ್ನ ಈ ನಾಂದಿಶ್ಲೋಕದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವ 'ರಂಗಶಿವ'ನ ಚಿತ್ರ ಅದ್ಭುತವಾದದ್ದು. ಈತ, ಇಡಿಯ ಪ್ರಪಂಚದ ಹಾವಭಾವ-ನಡೆ-ನಡಾವಳಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತನ್ನ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ; ಈ ಜಗತ್ತಿನ ಸಕಲ ಭಾಷಾ ವೈವಿಧ್ಯಗಳೂ ಈತನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಒದಗಿ ಬರುತ್ತವೆ; ಚಂದ್ರ-ತಾರೆಯರನ್ನೇ ಈತ ರಂಗಪರಿಕರಗಳಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಮತ್ತು ಇದೆಲ್ಲದರ ಜತೆಗೆ- ಅಂತರ್ಯದ ಅನುಭವ ಪಾಕದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಸತ್ವ ಈತನಲ್ಲಿ ರಕ್ತಗತವಾಗಿದೆ. ಅಂಥ ಶಿವನಿಗೆ ನಮಸ್ಕಾರ- ಎನ್ನುತ್ತದೆ ಈ ಶ್ಲೋಕ. ಒಬ್ಬ ಮೇಧಾವಿ ನಟನಿಗೆ ಏನೆಲ್ಲ ಅರ್ಹತೆಗಳಿರಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಲೇ ಈ ಪದ್ಯ, ಜತೆಗೇ, ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂಬ ಮಾಧ್ಯಮ ಎಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯುಳ್ಳದ್ದು, ಏನೆಲ್ಲ ಆಂಗಿಕ-ವಾಚಿಕ-ಆಹಾರ್ಯ ವೈವಿಧ್ಯಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಇರಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಧ್ವನಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಪಂಚದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿವಿಧ ಕಾಲದೇಶಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಲು ತೊಡಗುವ ಒಬ್ಬ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಮೊದಲು ಆಗುವ ಅನುಭವ ಕೂಡಾ ಇದೇ ರೀತಿಯದು. ಯಾವುದೆಲ್ಲ ಕಾಲದೇಶಗಳು, ಎಷ್ಟೆಲ್ಲ ರೀತಿಯ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಎಂಥೆಂಥಾ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಏನೇನೋ ಉದ್ದೇಶ-ಸಂದರ್ಭ, ಯಾವಯಾವುದೋ ಮಾದರಿಯ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಮತ್ತು ಚಿತ್ರ-ವಿಚಿತ್ರ ರಂಗಾಂಶಗಳು- ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ಹಾವಭಾವಗಳು, ನೃತ್ಯ, ಸಾಮೂಹಿಕ ನಿರೂಪಣೆ, ಸಂಗೀತ, ಮುಖವಾಡಗಳು, ಸೂರ್ಯನ ಬೆಳಕು, ದೊಂದಿ, ಸ್ಪಾಟ್‌ಲೈಟು- ಹೀಗೆ, ಕಾಲಕೋಶವೊಂದರಲ್ಲಿ ಕೂತು ಓಡಾಡುವ ವಿಸ್ಮಯಕಾರೀ ಅನುಭವ- ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸ.

ಆದರೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಓದುವ ಉದ್ದೇಶ ಇಷ್ಟೇ ಆಗಿದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಊರು ತೋರಿಸುವ ಪ್ರವಾಸಕ್ಕಿಂತ ಅಥವಾ ಹಳೆಯ ಸಾಮಾನುಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಟ್ಟ ಅಂಗಡಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಉಪಯೋಗ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಮಾತನ್ನು ನಾವು ಒಟ್ಟೂ ಚರಿತ್ರೆಯೆಂಬ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಹೇಳಿಬಿಡಬಹುದು. ಭೂತಕಾಲದೊಳಗೆ ಇಣುಕಿ ನೋಡುವ ಕುತೂಹಲ ಮತ್ತು ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ಸಂಗತಿಗಳ

ಸಂಗ್ರಹ– ಇದಿಷ್ಟೇ ಚರಿತ್ರೆಯ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದರೆ, ಅದು ಮನುಷ್ಯಕುಲಕ್ಕೆ ತೀರಾ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ, ಚರಿತ್ರೆಯ ಉಪಯೋಗ ಎಂಥದು? ಪ್ರಪಂಚದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ದೇಶಕಾಲವೂ ತನ್ನ ಭೂತಕಾಲದ ಬಗ್ಗೆ ಪದೇಪದೇ ಚಿಂತಿಸುತ್ತ, ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದೆಯಲ್ಲ– ಅದು ಯಾತಕ್ಕಾಗಿ?

ಇತಿಹಾಸದ ಉಪಯೋಗ – ಆವಿಷ್ಕಾರ

ಕೇಳಿಕೇಳಿ ತುಸು ಸವಕಳಿಯಾಗಿರುವ ಮಾತಿನಲ್ಲೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ– ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಓದುವುದು ಚರಿತ್ರೆಗಾಗಿ ಯಲ್ಲ; ವರ್ತಮಾನಕ್ಕಾಗಿ. ವರ್ತಮಾನವೆನ್ನುವುದು ಚರಿತ್ರೆಯ ಸರಪಳಿಯ ಕಡೆಯ ಕೊಂಡಿಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಯುಗವೂ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿ ಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅರಿತು ಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಭೂತಕಾಲದತ್ತ ಕಣ್ಣುಹಾಯಿಸುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಾತ್, ಇತಿಹಾಸವೆನ್ನುವುದು ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿ ಯಾಗಿ ಒದಗಿಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ಇಂಥ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ನಾವು ಪಡೆಯಬಯಸುವುದಾದರೆ, ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ 'ಏನಿತ್ತು' ಎಂಬುದಷ್ಟನ್ನೇ ಪಟ್ಟಿಮಾಡುತ್ತ ಹೋದರೆ ಸಾಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏನಿತ್ತೋ ಅದು, 'ಯಾಕೆ ಹಾಗಿತ್ತು' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಾಹರಣೆ ಗಳನ್ನೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ– ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಗತದ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು; ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಾಯಶಃ ಆಪ್ತವಾದ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗ ವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು– ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಸಾಲದು. ಅಂಥ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಏನು ಕಾರಣ– ಎಂಬುದನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸಬೇಕು. ಅಂಥ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇತಿಹಾಸವು ನಮಗೆ ಜೀವಂತವಾಗುತ್ತದೆ; ಆಗ ಮಾತ್ರ ಇತಿಹಾಸವು ವರ್ತಮಾನದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿ ಒದಗಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಈ ಮಾತನ್ನೇ, ಈಚಿನ ಕೆಲವು ಇತಿಹಾಸಕಾರರು, ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದುವರೆಸಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ: 'ಚರಿತ್ರೆ' ಎಂಬ ಯಾವತ್ತೂ ಬದಲಾಗದೇ ಇರುವ ಒಂದು 'ಸ್ಥಾಯೀ ಸತ್ಯ'ವೇ ಇಲ್ಲ. ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಬಹುಪಾಲು ಬದಲಾಗದೇ ಉಳಿದರೂ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನೋಡುವ ರೀತಿ, ಅಂದರೆ ಅದು 'ಯಾಕೆ ಹಾಗಿತ್ತು' ಎಂಬುದನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವ ರೀತಿ ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಯುಗವೂ ತನ್ನ ವರ್ತಮಾನದ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹೊಸದಾಗಿ ಅನ್ವೇಷಿಸಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ವರ್ತಮಾನದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ಚರಿತ್ರೆ ಯನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹತ್ತಿರದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಭಾರತವು, ಬ್ರಿಟಿಷರ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ತನ್ನ ವರ್ತಮಾನದ ಕಹಿಸತ್ಯದಿಂದ ಪಾರಾಗಲಿಕ್ಕಾಗಿ, ಅದರಿಂದ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ದೀನವಾಗದೇ ಉಳಿಯಲಿಕ್ಕಾಗಿ, ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪುನರಾವಿಷ್ಕರಿಸಿಕೊಂಡಿತು; ಗುಪ್ತಯುಗ ವನ್ನು ಭಾರತದ 'ಸ್ವರ್ಣಯುಗ'ವೆಂದು ವೈಭವೀಕರಿಸಿ ಕೊಂಡಿತು. ಅರ್ಥಾತ್, ಚರಿತ್ರೆಯೆನ್ನುವುದು ಯಾವತ್ತೂ ಬದಲಾಗದ ಒಂದು ಸ್ಥಾಯೀಸತ್ಯದ ನಿರಂತರ ಅನಾವರಣ ವಲ್ಲ; ಅದು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವರ್ತಮಾನವೂ ನಡೆಸುವ ಹೊಸ ಹೊಸ 'ಆವಿಷ್ಕಾರ'.[೧]

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವೂ ಕೂಡಾ ಇಂಥದೇ 'ಆವಿಷ್ಕಾರ'ಗಳ ಸರಣಿ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಹಲವಾರು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು. ೧೫–೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನೇ ಈ ಜಗತ್ತಿನ ಕೇಂದ್ರವೆಂಬ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಾಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಆ ಯುಗದ ಕಣ್ಣು ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ರೋಮನ್ ಚರಿತ್ರೆಗಳ ಕಡೆಗೆ ಹರಿಯಿತು. ನವೋದಯದ ಯುರೋಪಿನ ನಾಟಕಕಾರರು ಗ್ರೀಕ್–ರೋಮನ್ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೇ ಮಾದರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು; ವಿನ್ಯಾಸಕಾರರು ಗ್ರೀಕ್–ರೋಮನ್ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸದ ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿಗೆ ತಮ್ಮೆಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ ಯನ್ನೂ ಬಳಸಿದರು. ಆದರೆ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಆ ಯುಗ ಆವಿಷ್ಕರಿಸಿಕೊಂಡ ನಾಟಕ–ರಂಗಭೂಮಿ–ರಂಗಮಂದಿರ ಗಳೆಲ್ಲವೂ ಗ್ರೀಕ್ ಅಥವಾ ರೋಮನ್ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದೇ ಆಗಿತ್ತು. ಇವತ್ತು, ಗ್ರೀಕ್–ರೋಮನ್ ಯುಗದ 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಮತ್ತು ನವೋದಯದ 'ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಇರುವ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಒಬ್ಬ ಆರಂಭದ ರಂಗ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಕಣ್ಣಿಗೂ ಗೋಚರಿಸುವಷ್ಟು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿವೆ.

ಇತಿಹಾಸದ ಇಂತಹ 'ಉಪಯೋಗ' ಮತ್ತು 'ಆವಿಷ್ಕಾರ'– ಇವುಗಳನ್ನು ಭೂಮಿಕೆಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಈ ಪುಸ್ತಕವು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದ ಅವಲೋಕನ ಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಹೊರಟಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಂಗಕಾಲಾವಧಿಯೊಂದರ ವಿವರಗಳನ್ನೇ ರಾಶಿಹಾಕದೆ, ಆಯಾ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿ 'ಯಾಕೆ ಹಾಗಿತ್ತು' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವ

ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ– ಒಟ್ಟೂ ಈ ರಂಗಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತಿರುವುದೇ ೧೯೯೦ರ ದಶಕದ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಿಂತ, ಒಬ್ಬ ರಂಗವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಎಂಬ ಅರಿವನ್ನೂ ಈ ಪುಸ್ತಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸದ ಮಾರ್ಗಗಳು

ಎಲ್ಲ ಉಪಯುಕ್ತ ಇತಿಹಾಸಗಳೂ 'ಯಾಕೆ ಹಾಗಿತ್ತು' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹೊರಡುತ್ತವೆಯಾದರೂ ಆ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಅವು ಸೂಚಿಸುವ ಉತ್ತರಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆಯಾಗಿರಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಇತಿಹಾಸದ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಾಗುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಮೂಲ ಪ್ರೇರಣೆ ಯಾವುದು? ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೋ ಅಥವಾ ಅವನ ಪರಿಸರವೊ? ವ್ಯಕ್ತಿಯೋ ಅಥವಾ ಸಮಾಜವೋ– ಇದು ಎಲ್ಲ ಇತಿಹಾಸಗಳಲ್ಲೂ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿರುವ ಬೀಜಪ್ರಶ್ನೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಾಗ ಆಯಾ ಇತಿಹಾಸ ಯಾವ ಕಡೆಗೆ ವಾಲುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನಾಧರಿಸಿ ಆಯಾ ಇತಿಹಾಸದ ಮಾರ್ಗವೂ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೂ ಆ ಯುಗದ ಭೌತಿಕ ಪರಿಸರ–ಸಮಾಜ, ಆರ್ಥಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳು, ಉತ್ಪಾದನ ವಿಧಾನಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ–ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ಪ್ರೇರಣೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಇತಿಹಾಸಗಳು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ 'ಸಾಮಾಜಿಕ ಇತಿಹಾಸ'ವೆಂಬ ವರ್ಗೀಕರಣಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಈ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ, ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆವರಣಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವ ಇತಿಹಾಸಗಳು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ 'ಬೌದ್ಧಿಕ ಇತಿಹಾಸ'ಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಈ ಎರಡು ವಿಭಿನ್ನ ಧ್ರುವಗಳ ನಡುವೆ ತುಸು ಅತ್ತ ಅಥವಾ ತುಸು ಇತ್ತ ವಾಲುವ ಹಲವಾರು ರೀತಿಯ ಇತಿಹಾಸದ ಮಾರ್ಗಗಳೂ ಸಾಧ್ಯವಿವೆ.

ಇದುವರೆಗೂ ಬಂದಿರುವ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಈ ಎರಡು ಮಾದರಿಗಳು ಅಥವಾ ಈ ಮಾದರಿಗಳ ಕಡೆಗೆ ಒಲವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಮೀಪದ ಉದಾಹರಣೆಗಳಾಗಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲೇ ಬಂದಿರುವ ಈಚಿನ ಎರಡು ಬರಹಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದು– ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರು ಕಾಳಿದಾಸನ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದ ಪುಸ್ತಕ.[೨] ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ಕಾಳಿದಾಸನ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಸರಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಅವನ ಕಾವ್ಯ–ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಮಾದರಿ– ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರದ್ದು. ಅವರು ಭಾಸನ ಪ್ರತಿಮಾನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ, ಭವಭೂತಿಯ ಉತ್ತರರಾಮ ಚರಿತದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿರುವ ಲೇಖನಗಳು[೩] ಆಯಾ ನಾಟಕದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಪರಿಸರವನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತವೆ– ಈ ನಾಟಕಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಭಾಷೆ, ಧರ್ಮ, ತಾತ್ವಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಇವೇ ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬರುತ್ತವೆ. ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದರೂ ಈ ಎರಡೂ ಬರಹಗಳೂ ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತವಾದ ಕಾಣಿಕೆಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ನಮಗೆ ಈ ಎರಡೂ ಇತಿಹಾಸ ಮಾರ್ಗಗಳ ಪೂರಕ ಸ್ವರೂಪ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಆವಿಷ್ಕರಿಸುವ ಈ ಎರಡೂ ಮಾರ್ಗಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪುಸ್ತಕವು ಜಾಗೃತವಾಗಿರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆ. ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟೂ ಇಂಥ ಎರಡೂ ಮಾದರಿಯ ಇತಿಹಾಸಗಳನ್ನೂ ಆಕರವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಈ ಪುಸ್ತಕವು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಂಗಸಂದರ್ಭದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವಾಗಲೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳೆರಡನ್ನೂ ಸಮ ಸಮನಾಗಿ ಸೂಚಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ– ಆಧುನಿಕ ಯುರೋಪಿನ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವಾಗ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿ, ಯಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರಗತಿ ಮೊದಲಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನೂ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಡಾರ್ವಿನ್, ಮಾರ್ಕ್ಸ್, ಫ್ರಾಯ್ಡ್, ಹಲವಾರು ಕಲಾ ಪಂಥಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೂ ಜತೆಜತೆಗೇ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹಾಗಿದ್ದರೂ, ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಒಟ್ಟಾರೆ ಒಲವು 'ಸಾಮಾಜಿಕ ಇತಿಹಾಸ'ದ ಕಡೆಗೇ ಇದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ– ಸಾಮಾಜಿಕ ಇತಿಹಾಸದ ಮಾರ್ಗವು ಉಳಿದ ಮಾರ್ಗಗಳಿಗಿಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದದ್ದೆಂದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಇತಿಹಾಸವೆಂಬ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ತೀವ್ರವಾದ ಮಿತಿಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಕಾಲದ ಸಮಾಜಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಆ ಕಾಲದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಭರಾಟೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಮಾರ್ಗವು ಹಲವಾರು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸರಳೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಇವತ್ತಿನ ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿರುವ ಒಬ್ಬ ರಂಗವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದೊಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಈ ಮಾರ್ಗವೇ ಹೆಚ್ಚು ಅನುಕೂಲಕರ ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಉಪಯುಕ್ತ– ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಈ ಒಲವಿಗೆ ಕಾರಣ. ಅಲ್ಲದೆ, ಇಂಥ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಂದರ್ಭಿಕ

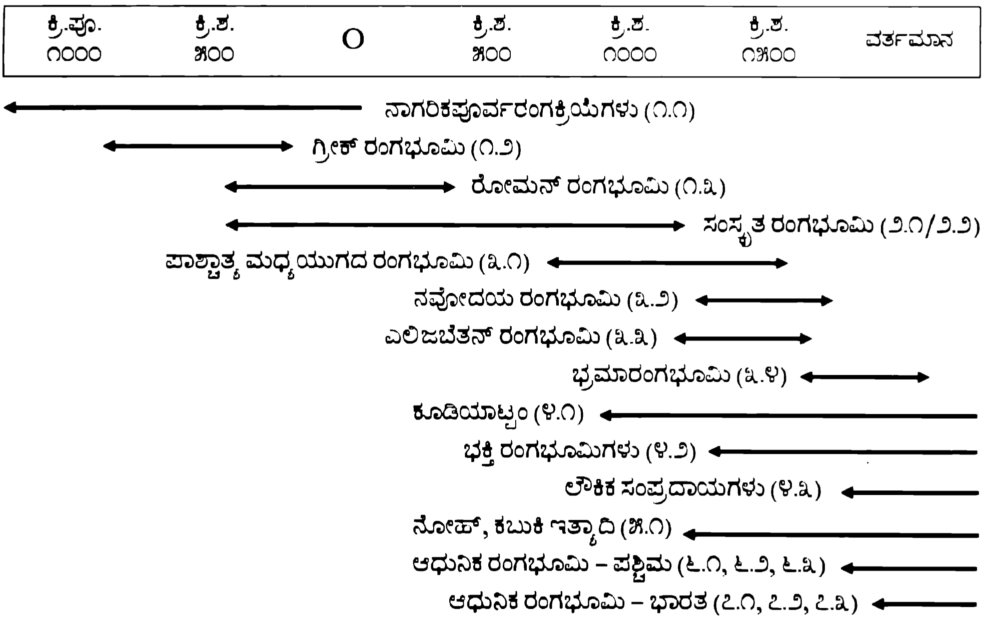
ಕಾರಣವೂ ಇದೆ. ಈ ಇಡೀ ಪುಸ್ತಕಕ್ಕೆ ಮೂಲಪ್ರೇರಣೆ ದೊರಕಿದ್ದು ಆರ್ನಾಲ್ಡ್ ಹೌಸರ್ ಎಂಬ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಲೇಖಕನ 'ದ ಸೋಶಿಯಲ್ ಹಿಸ್ಟರಿ ಆಫ್ ಆರ್ಟ್' ಎಂಬ ಬೃಹದ್ಗ್ರಂಥದಿಂದ.[೪] ಕಲೆಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಮಾದರಿ ಎಂಬಂತಿರುವ ಆ ಗ್ರಂಥದಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತ ಪುಸ್ತಕವು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನೂ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಿವರಣೆಗಳನ್ನೂ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಈ ಪುಸ್ತಕದ ದಾರಿ

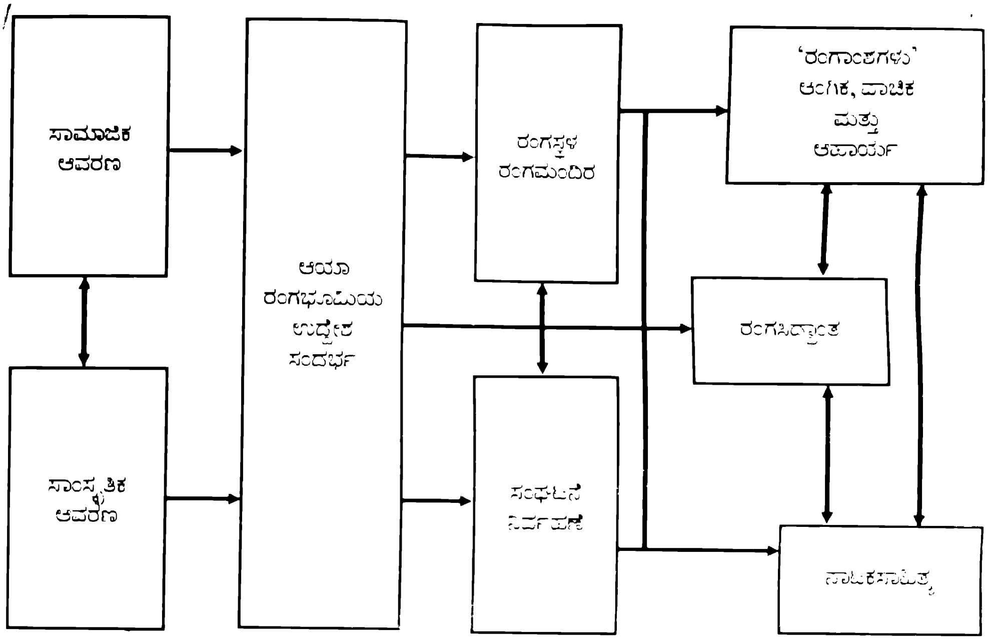
ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿಂದ ರಚಿತವಾಗಿರುವ ಈ 'ರಂಗಪ್ರಪಂಚ'ವು 'ಪ್ರಪಂಚ'ದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಏಳು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಿಸಿಕೊಂಡು ಅವಲೋಕಿಸಹೊರಟಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ತಲಾ ಮೂರು ಭಾಗಗಳು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಪ್ರಾಚೀನ, ಮಧ್ಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಯುಗಗಳನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗವು ಪೂರ್ವದ ಕೆಲವು ಆಧುನಿಕ – ಪೂರ್ವ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಸಮೀಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ.

ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾಣಿಸುವಂತೆ, ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಪಂಚದ ಇನ್ನೂ ಎಷ್ಟೋ ಪ್ರಮುಖ ಭೂಭಾಗಗಳು ಮತ್ತು ರಂಗಕಾಲಾವಧಿಗಳು ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿವೆ. ಮಧ್ಯ ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೆರಿಕಾ, ಆಫ್ರಿಕಾ, ಆಸ್ಟ್ರೇಲಿಯಾ– ಮೊದಲಾದ ಭೂಭಾಗಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊರಗುಳಿದರೆ ನವೋದಯ ಕಾಲದ ಸ್ಪೆಯಿನ್‌ನ ರಂಗಭೂಮಿ, ಪೂರ್ವ ಯುರೋಪಿನ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು, ಚೀನಾ– ಜಪಾನಿನ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು– ಇತ್ಯಾದಿ ಅನೇಕ ಕಾಲಾವಧಿಗಳು ಈ ರಂಗಪ್ರಪಂಚದೊಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿಲ್ಲ. ನಮಗೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯಾದರೂ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲದ ದೇಶ–ಕಾಲಗಳ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವುದು ಕಷ್ಟ; ಹಾಗೆ ಬರೆದರೂ, ಅದು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ– ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಇಂಥ ಭಾಗಗಳನ್ನು 'ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿಯಾದರೂ' ಸೇರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿಲ್ಲ.

ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಅವಲೋಕಿಸಲಾದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಕಾಲಸೂಚಿ



(ಕಂಸದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದವು ಅಧ್ಯಾಯ ಸಂಖ್ಯೆಗಳು)



ಇನ್ನು, ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಒಂದೊಂದೂ ಅಧ್ಯಾಯದ ರೂಪ-ರಚನೆಯ ಬಗ್ಗೆ. ಈ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಧ್ಯಾಯವೂ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಂಗಪ್ರಕಾರವನ್ನೋ ಅಥವಾ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಿತವಾದ ಅಂಥ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಗುಂಪನ್ನೋ ಅಥವಾ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಾವಧಿಯೊಳಗೆ ಬರುವ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಸಮೂಹವನ್ನೋ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ಅಂಥ ಒಂದು 'ರಂಗಕಾಲಾವಧಿ'ಯನ್ನು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಹಾಗೆ ಗ್ರಹಿಸುವಾಗ ಆಯಾ ಕಾಲದ ಮತ್ತು ಆಯಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಯಾವೆಲ್ಲ ಅಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು?- ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಧ್ಯಾಯವೂ ಆಯಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿಯೇ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದರೂ, ಆ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಮೇಲಿನ ಕೋಷ್ಟಕವು, ಅಂಥ ಒಂದು ಸ್ಥೂಲವಾದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ನಕ್ಷೆಯು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಧ್ಯಾಯವೂ ಆಯಾ ರಂಗಕಾಲಾವಧಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವುದರಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಯಾ ಯುಗದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು, ಪ್ರಮುಖವಾದ ಚಿಂತನೆಗಳು ಮತ್ತು ಆ ಕಾಲದ ಬೇರೆ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮಗಳು- ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅವಲೋಕಿತವಾಗಿವೆ. ಅದಾದ ಮೇಲೆ, ಆಯಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭಗಳು ಚರ್ಚಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಅಂದರೆ, ಆಯಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದ್ದೇಶ- ಆಚರಣೆಯೋ, ಉಪದೇಶವೋ, ರಂಜನೆಯೋ, ವ್ಯಾಪಾರವೋ ಹಾಗೂ ಆಯಾ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂದರ್ಭ ಉತ್ಸವವೋ, ಜಾತ್ರೆಯೋ, ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಯೋ, ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳೋ ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಮೂಲಕ ಆಯಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲನೆಲೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಆ ಬಳಿಕ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಧ್ಯಾಯವೂ ಆಯಾ 'ರಂಗಭೂಮಿ'ಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಮೊದಲಿಗೆ ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಘಟನಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ರಂಗಮಂದಿರದ ರೂಪುರೇಷೆಗಳು. ಹಾಗೂ ಆಮೇಲೆ ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯ 'ರಂಗಾಂಶ'ಗಳು- ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಪ್ರಸಾಧನ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಆಂಗಿಕ ಮತ್ತು ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ- ಆಯಾ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ರಂಗಸಿದ್ಧಾಂತ ಮತ್ತು ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯದ ಅವಲೋಕನದೊಂದಿಗೆ ಪ್ರತಿ ಅಧ್ಯಾಯವೂ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಯಾವುದೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿವರವಾದ ಪರಿಚಯಕ್ಕೆ ಈ ಪುಸ್ತಕ ಕೈಹಾಕುವುದಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಒಬ್ಬ ಆರಂಭದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯು ಅಸಂಖ್ಯಾತ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ಆಯಾ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಆ ಸಮಾಜದ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧವನ್ನೂ ಹಾಗೂ ಆ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಹಲವಾರು ರಂಗಾಂಶಗಳ ನಡುವೆ ನಿರ್ಮಿತ ವಾಗಿರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನೂ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬುದು ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಪ್ರಮುಖ ಉದ್ದೇಶ. ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಪುಸ್ತಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು 'ಸಾಹಿತ್ಯ'ವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಚರ್ಚಿಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಆಯಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಲು ಅಗತ್ಯವಾಗು ವಷ್ಟೇ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವರಗಳನ್ನು ತರಲಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನು, ಇದಕ್ಕಿಂತ ವಿವರವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ರಂಗ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬಯಸುವ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಆಕರಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವನ್ನೂ ಮತ್ತು ಈ ಪುಸ್ತಕದ ತುದಿಗೆ ಪುಸ್ತಕ ಸೂಚಿಯೊಂದನ್ನೂ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ೨೫೦ಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಆಯ್ದ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಾಯಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ.

ಇತಿ – ಮಿತಿ

ಕಡೆಯದಾಗಿ, ಈ 'ರಂಗಪ್ರಪಂಚ'ದ ಇತಿಮಿತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಮಾತು. ಈ ಪುಸ್ತಕವು ಯಾವುದೇ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಸ್ವತಃ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸಿ ವಿಷಯವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಲ್ಲ. ಈಗಾಗಲೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆ ನಡೆದಿರುವ ಇಂಥ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು, ಸಮೀಕ್ಷೆಗಳು, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು– ಇವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಹೂರಣ ನಿಂತಿದೆ. ಆದರೆ, ಇಂಥ ವಿಷಯಸಂಗ್ರಹವನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಆಯಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ಥೂಲವಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಮಾಡ ಲಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಸೂಚನೆಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕೇ ಹೊರತು 'ನಿರ್ಣಯ'ಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸ ಬಾರದು.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂಬ ಮಾಧ್ಯಮದ ವಿಸ್ತಾರ–ವೈವಿಧ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಈಗಾಗಲೇ ತುಸು ಕುತೂಹಲ ವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಒಬ್ಬ ಸಹೃದಯನ/ಳನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಯೋಚಿಸುವಂತೆ ಪ್ರಚೋದಿಸುವುದು ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಉದ್ದೇಶ. ಅಷ್ಟಾದರೆ, ಈ ಪುಸ್ತಕದ ಉದ್ದೇಶ ಸಾರ್ಥಕವಾದಂತೆ.

ಉಲ್ಲೇಖಗಳು:

೧. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ–
Carr. E. H., What is History, New York 1964.
Thapar, Romila, The Past and Prejudice, New Delhi 1975.

೨. ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ಕಾಲಿದಾಸ, ಮೈಸೂರು ೧೯೭೦.

೩. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ನಾಟಕ ಮತ್ತು ವಂಶವೃಕ್ಷ, ಪರಿಣತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ನಾಟಕ, ನಾಟಕಾಂಕ, ಮನ್ವಂತರ, ಧಾರವಾಡ ೧೯೬೭.

೪. Hauser, Arnold, The Social History of Art (4 Vols), London 1968.

ಭಾಗ

೧

ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿ

ಪಶ್ಚಿಮ

ಕಾಲಸೂಚಿ ೧

ಪ್ರಾಚೀನ–ಪಶ್ಚಿಮ

ರಾಜಕೀಯ/ಸಮಾಜ		ಸಂಸ್ಕೃತಿ/ರಂಗಭೂಮಿ
೧೨೦೦–೧೧೦೦ : ಡೋರಿಯನ್ ಜನಾಂಗದಿಂದ ಗ್ರೀಸಿನ ಆಕ್ರಮಣ; ಮೈಸೀನಿಯನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಾಶ ೧೧೦೦ : ಏಷಿಯಾ ಮೈನರ್‌ನಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕರ ವಸಾಹತುಗಳ ಆರಂಭ ೮೦೦ : ಪ್ರಮುಖ ನಗರ ರಾಜ್ಯವಾಗಿ ಅಥೆನ್ಸಿನ ಬಲವರ್ಧನೆ ೬೮೩ : ಅಥೆನ್ಸ್ ಗಣರಾಜ್ಯವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ೫೦೯ : ರೋಮನ್ ಗಣರಾಜ್ಯದ ಸ್ಥಾಪನೆ	೧೨೦೦ ಕ್ರಿ. ಪೂ.	೯ನೆಯ ಶತ : ಗ್ರೀಸಿನ ಜಾನಪದ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯ ನಾಟಕದ ವಿಕಾಸ (?) ೭೭೬ : ಗ್ರೀಸಿನಲ್ಲಿ ಒಲಂಪಿಕ್ ಆಟಗಳ ಆರಂಭ ೭೫೦–೭೦೦ : ಹೋಮರನ ಈಲಿಯಡ್, ಒಡೆಸ್ಸಿಗಳ ರಚನೆ ೭೦೫ : ಗ್ರೀಸಿನಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲಿನ ಕಟ್ಟಡಗಳ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ಆರಂಭ ೫೩೪ : ಅಥೆನ್ಸಿನ ನಾಟಕೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ನಟ – ಥೆಸ್ಪಿಸ್‌ಗೆ ಗೆಲುವು ೫೦೯–೪೯೮ : ಮೊದಲ ರೋಮನ್ ದೇವಾಲಯಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ೫೦೦ : ಗ್ರೀಕ್ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನಿ ಹೆರಾಕ್ಲಿಟಸ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು
೪೬೨–೧ : ಅಥೆನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಪೆರಿಕ್ಲಿಸ್‌ನ 'ಪ್ರಜಾಸತ್ತಾತ್ಮಕ' ಸುಧಾರಣೆಗಳು ೪೪೮ : ಅಥೆನ್ಸ್ ಆಡಳಿತದ ಉತ್ತುಂಗ ೪೩೧ : ಅಥೆನ್ಸ್ ಮತ್ತು ಸ್ಪಾರ್ಟಾಗಳ ನಡುವೆ ಪೆಲೆಪೊನೇಶಿಯನ್ ಯುದ್ಧದ ಆರಂಭ ೪೦೪ : ಸ್ಪಾರ್ಟಾಕ್ಕೆ ಅಥೆನ್ಸಿನ ಶರಣಾಗತಿ ೩೩೬ : ದಂಡನಾಯಕ ಅಲೆಗ್ಸಾಂಡರನ ಆಡಳಿತ ಆರಂಭ ೩೩೦ : ಅಲೆಗ್ಸಾಂಡರನ ಏಷಿಯಾ ದಂಡಯಾತ್ರೆ ೩೨೩ : ಅಲೆಗ್ಸಾಂಡರನ ಸಾವು ೨೬೪–೧೦೬ : ಹಲವು ಯುದ್ಧಗಳ ಮೂಲಕ ರೋಮನ್ ಅಧಿಪತ್ಯದ ಗಣನೀಯ ವಿಸ್ತರಣೆ ೪೬ : ರೋಮಿನಲ್ಲಿ ಜ್ಯೂಲಿಯಸ್ ಸೀಝರನ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರದ ಆರಂಭ ೪೪ : ಸೀಝರನ ಸಾವು ೨೭ : ಆಕ್ಟೇವಿಯಸ್ ಸೀಝರನಿಂದ ರೋಮನ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಆರಂಭ	೫೦೦ ಕ್ರಿ. ಪೂ. Δ ಕ್ರಿ. ಪೂ.	೪೮೪ : ಅಥೆನ್ಸ್‌ನ ನಾಟಕೋತ್ಸವದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ಏಸ್ಕೈಲಸ್‌ನಿಗೆ ಗೆಲುವು ೪೬೮ : ಸೊಫೊಕ್ಲಿಸ್‌ನಿಂದ ಮೂರು ನಟರ ಬಳಕೆ; ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಗೆಲುವು ೪೫೬ : ಒಲಂಪಿಯಾದ ಝ್ಯೂಸ್ ದೇಗುಲ ನಿರ್ಮಾಣ ೪೫೫ : ಯುರಿಪಿಡೀಸನ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ೪೨೯–೭ : ಸೊಫೊಕ್ಲಿಸ್‌ನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ ಈಡಿಪಸ್ ರೆಕ್ಸ್ ಪ್ರಯೋಗ ೪೨೩ : ಅರಿಸ್ಟೋಫೇನ್ಸ್‌ನ ಹರ್ಷನಾಟಕ – ಮೋಡಗಳು ಪ್ರಯೋಗ ೩೯೯ : ಸಾಕ್ರಟೀಸನ ಮರಣ ೩೮೫ : ಪ್ಲೇಟೋನ ಉಪನ್ಯಾಸಗಳ ಆರಂಭ ೩೩೫ : ಅಥೆನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಶಾಲೆಯ ಸ್ಥಾಪನೆ ೩೩೦ : ಹೊಸ ಡಯೋನಿಸಿಯಸ್ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಏಸ್ಕೈಲಸ್, ಸೊಫೊಕ್ಲಿಸ್, ಯುರಿಪಿಡೀಸ್‌ರ ಪ್ರತಿಮೆ ಸ್ಥಾಪನೆ; ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಿಂದ ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್ ರಚನೆ ೨೪೦ : ಲಿವಿಯಸ್ ಆಂಡ್ರೊನಿಕಸ್‌ನಿಂದ ರೋಮನ್ ರುದ್ರ–ಹರ್ಷನಾಟಕಗಳ ಆರಂಭ ೨೦೦–೧೫೯ : ರೋಂನಲ್ಲಿ ಪ್ಲೇಟಸ್ ಮತ್ತು ಟೆರೆನ್ಸ್‌ರ ನಾಟಕಗಳು ೫೫ : ರೋಮಿನ ಮೊದಲ ರಂಗಮಂದಿರ ನಿರ್ಮಾಣ ೨೭ : ರೋಂನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಟ್ಟಡ – ಪ್ಯಾಂಥೆಯಾನ್ ನಿರ್ಮಾಣ
ಕ್ರಿ. ಶ. ೪ : ಏಸುಕ್ರಿಸ್ತನ ಹುಟ್ಟು ೩೭ : ರೋಮನ್ ಅಧಿಪತಿಯಾಗಿ ಕಾಲಿಗುಲ ೫೪ : ರೋಮಿನಲ್ಲಿ ನೀರೋನ ಅಧಿಪತ್ಯ ಆರಂಭ ೬೪ : ರೋಮಿಗೆ ಬೆಂಕಿ; ನೀರೋನಿಂದ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ನರ ಮೇಲಿನ ದೌರ್ಜನ್ಯ ೨೫೨ : ರೋಮನ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಮೇಲೆ ಯುರೋಪಿನ ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳ ಆಕ್ರಮಣದ ಆರಂಭ ೩೩೦ : ಪೂರ್ವ ಮತ್ತು ಪಶ್ಚಿಮ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಗಳಾಗಿ ರೋಮಿನ ವಿಭಜನೆ ೪೭೬ : ಆಕ್ರಮಣಕಾರರಿಂದ ಪಶ್ಚಿಮರೋಮನ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಾಧಿಪತಿಯ ಸ್ಥಾನಚ್ಯುತಿ	ಕ್ರಿ. ಶ. ∇ ಕ್ರಿ. ಶ. ೫೦೦	೭೯ : ರೋಮಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸ್ಥಳ– ಕೊಲೋಸಿಯಮಂನ ನಿರ್ಮಾಣ ೮೦ : ರೋಮನ್ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಟ್ರೂವಿಯಸ್‌ನ ಬೃಹದ್ಗ್ರಂಥಗಳ ಪ್ರಕಟಣೆ ೪೧೩–೨೬ : ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಧರ್ಮಸಾರವನ್ನು ಪ್ರಚುರಗೊಳಿಸಿದ ಸೆಂಟ್ ಆಗಸ್ಟೈನ್‌ನ 'ಸಿಟಿ ಆಫ್ ಗಾಡ್' ಪ್ರಕಟಣೆ.

೧.೧

ನಾಗರಿಕ ಪೂರ್ವರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳು

ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಅಭಿನಯ, ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲಾ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ ಸಂಘಟಿತ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು 'ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದಾದರೆ, ಅಂಥ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ತುಂಬ ತಡವಾಗಿ. ಅಂದರೆ, ಮೊದಲು ವಿಕಾಸಗೊಂಡ ಮನುಷ್ಯಜೀವಿಗಳಿಗಿಂತ ಎಷ್ಟೋ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ತಡವಾಗಿ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಮೊದಲನೆಯ 'ರಂಗಭೂಮಿ'ಯು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಆದರೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ವಿಶಾಲವಾದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಂವಹನೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಾದರೆ, ಈ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗೆ ಹೊಂದುವ ಹಲವು ರೀತಿಯ 'ರಂಗಕ್ರಿಯೆ'ಗಳು ನಾಗರಿಕ ಪೂರ್ವ ಸಮುದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆ, ನಾಗರಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಹುಟ್ಟುವ ಮುಂಚೆ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ಎಲ್ಲ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೂ, ಅರೆರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ರಂಗ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು 'ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಪುನಸ್ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ಸಿಗುವ ಆಧಾರಗಳು ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ– ಪ್ರಪಂಚದ ಹಲವು ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ವಸತಿ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಹಲವು ತುಣುಕುಗಳು. ಅವು ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಮತ್ತು ಪರೋಕ್ಷ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ– ಇವತ್ತಿಗೂ ಪ್ರಪಂಚದ ಕೆಲವೆಡೆ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿರುವ, ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ಉತ್ಪಾದನ ಕ್ರಮಗಳನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿರುವ, ಕೆಲವು ಅಪರೂಪದ ಜನಸಮುದಾಯಗಳು. ಅಂಥ ಹಲವು ಜನಾಂಗಗಳು ತಮ್ಮ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯ ನೆರಳುಗಳನ್ನು ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ.

ಇಂಥ ಹಲವು 'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಾಕ್ಷ್ಯ'ಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಯೇ ಮಾನವವಿಕಾಸ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ಜೀವನಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಪುನಸ್ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಮುದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಆಚರಣೆಗಳು, ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳು, ಪುರಾಣಕಲ್ಪನೆಗಳು ಹೇಗೆ ಉದ್ಭವಗೊಂಡವು, ಯಾವ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ

ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದವು- ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವಾದ-ಪ್ರತಿವಾದಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೧] ಇಂಥ ವಾದ-ಪ್ರತಿವಾದಗಳಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳು ಹೇಗೆ ಹುಟ್ಟಿದವೆಂಬ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಹಲವು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಎರಡು- ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳು ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೀಜ ಇದೆಯೆಂದು ವಾದಿಸಿದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ, ಪುರಾಣ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಅಂಥ ಪುರಾಣ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಕಥನ-ವಾಚನ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲರೂಪ ಇದೆಯೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಾಚೀನ ಪುರಾವೆಗಳು

ಈ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ, ಇವತ್ತಿನ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಹೋಲುವ, ಮನುಷ್ಯಜೀವಿಯ ಉಗಮ ಸುಮಾರು ಒಂದು ಲಕ್ಷ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಆಯಿತೆಂದು ಮಾನವವಿಕಾಸ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ಈ ಸಮುದಾಯಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದಾಖಲೆಯೆನ್ನಬಹುದಾದ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳು ಸಿಗುವುದು ಮಾತ್ರ ೩೦ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಈಚೆಗೆ. ಈ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳ ವಸ್ತು ನೇರವಾಗಿ ಆ ಸಮುದಾಯದ ಆಹಾರ ಸಂಗ್ರಹಣೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದ್ದು; ಪ್ರಾಣಿಗಳು, ಬೇಟೆಯಾಡುವ ಮನುಷ್ಯರು, ಅಸ್ತ್ರಗಳು- ಇವೇ ಆ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ವಿವರಗಳು.

ಇಂಥ ಚಿತ್ರಗಳ ನಡುವಿನಿಂದಲೇ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಹುದಾದ ಕೆಲವು ಪುರಾವೆಗಳನ್ನು ಮಾನವ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಹುಡುಕಿ ತೆಗೆದಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ- ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಗುಹೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕ ಹಳೆ ಶಿಲಾಯುಗದ- ಅಂದರೆ, ಸುಮಾರು ೨೫ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಿಂದಿನ- ಒಂದು ಚಿತ್ರ ಹೀಗಿದೆ: ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯ ಜಿಂಕೆಯಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರಾಣಿಯ ಚರ್ಮವನ್ನು ಹೊದ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ; ಅದರ ಕೊಂಬು-ಮುಖಗಳನ್ನು ಮುಖವಾಡದಂತೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ; ಆತ ನಿಂತಿರುವ ಭಂಗಿ ನೃತ್ಯದ ಚಲನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. ಅರ್ಥಾತ್, ಆತ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ನಾಗರಿಕ ಪೂರ್ವ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ 'ಪಾತ್ರಧಾರಿ'ಯಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಇಂಥ ಇನ್ನಷ್ಟು ಚಿತ್ರಗಳು, ಇವತ್ತಿಗೂ ಆದಿಮ ಜನಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಬೇಟೆಯ ಆಚರಣೆಗಳು- ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಕೂಡಿಸಿ, ಆ ಕಾಲದ ಒಂದು ರಂಗಕ್ರಿಯೆ ಹೀಗಿದ್ದಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ: ಬೇಟೆಯಾಡಿ ಬಂದ ಆ



೧.೧೧. ದಕ್ಷಿಣ ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಗುಹೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಹಳೇಶಿಲಾಯುಗದ ರೇಖಾಚಿತ್ರ. ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬ ಜಿಂಕೆಯ ಕೊಂಬು ಚರ್ಮಗಳನ್ನು ಹೊದ್ದು ಒಂದು 'ಪಾತ್ರ'ವಾಗಿದ್ದಾನೆ.

ಆದಿಮಾನವ ಸಮುದಾಯವು, ವಸತಿ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದ ಮೇಲೆ, ತಾನು ಬೇಟೆಯಾಡಿದ ವಿಧಾನವನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಲು ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಭಾಷೆಯಾಗಲೀ, ಸಂಕೇತ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಲೀ ಇನ್ನೂ ಹುಟ್ಟರದಿದ್ದುದರಿಂದ, ಇಡೀ ಬೇಟೆಯ ಘಟನೆಯನ್ನೇ ಮತ್ತೊಂದು ಬಾರಿ ಪುನಸ್ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ, ಆ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಅಥವಾ ಕೆಲವರು, ಬೇಟೆಯಾಡಿದ ಪ್ರಾಣಿಯ ಚರ್ಮ ಕೊಂಬುಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ ಆ ಪ್ರಾಣಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಡೀ ಸಮುದಾಯ ಬೇಟೆಗಾರರಾಗಿ ಬೇಟೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿತ್ತು.

ಈ ಊಹೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಇವತ್ತೂ ಆದಿಮ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ಕೆಲವು ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನಾಂಗಗಳ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದಿವೆ. ಇದನ್ನು ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ತಮ್ಮ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಲ್ಲಿ, ಪ್ರವಾಸ ಕಥನಗಳಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಮುದಾಯದ

ಒಬ್ಬ ಅಥವಾ ಹಲವರು ಪ್ರಾಣಿಯ ವೇಷ ಧರಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಲ್ಕು ಕಾಲಿನ ಮೇಲೆ ಚಲಿಸುವ ಹಾಗೆ ನರ್ತಿಸುವುದು; ಉಳಿದ ಸದಸ್ಯರು ಈಟಿ, ಭರ್ಚಿಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಆ ಪ್ರಾಣಿಯನ್ನು ಬೇಟೆಯಾಡುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು– ಇಂಥ 'ಬೇಟೆಯ ಆಟ' ಆಫ್ರಿಕಾದ ಕಾಫಿರ್ ಜನಾಂಗದಲ್ಲಿ, ಅಮೆರಿಕದ ಹಳೆಯ ಇಂಡಿಯನ್ ಸಮುದಾಯಗಳಲ್ಲಿ, ಆಸ್ಟ್ರೇಲಿಯಾದ ಮೂಲನಿವಾಸಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಈ ದಾಖಲೆಗಳು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿವೆ.[೨]

ಈ ಬೇಟೆಯ ಆಟಗಳನ್ನು ಒಂದು ರಂಗಕ್ರಿಯೆ ಎನ್ನಬಹುದೆ? ಮುಂದೆ ಹಲವು ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಸಂಘಟಿತವಾದ ರಂಗಭೂಮಿ-ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಾಂಶವೇನಾದರೂ ಈ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದೆಯೆ? ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ, ಹೌದು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಇದ್ದಾನೆ; ಆತ ತಾನಲ್ಲದಿರುವ ಏನೋ ಒಂದನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಪಾತ್ರ ಧಾರಿಯು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಿಕರ ಗಳಾದ ಮುಖವಾಡ ಮತ್ತು ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ನಟರು ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ಒಂದೇ ಆಗಿರುವ ಈ ಸಮುದಾಯವು ಆಹಾರ ಸಂಪಾದನೆಯೇ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ಯೋಗ ಮತ್ತು ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದ್ದ ತಮ್ಮ ಒಟ್ಟೂ ಅನುಭವವನ್ನೇ ಈ 'ರಂಗಕ್ರಿಯೆ'ಯಲ್ಲಿ ಸಂವಹಿಸುತ್ತಿದೆ.

ಉದ್ದೇಶ–ಸಂದರ್ಭ

ಹಾಗಾದರೆ, ಇಂಥದೊಂದು 'ರಂಗಕ್ರಿಯೆ'ಯನ್ನು ಆ ಸಮುದಾಯ ಆಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಯಾತಕ್ಕೆ? ಬೇಟೆಯ ಘಟನೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಪುನಸ್ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಆ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಏನು ಲಾಭ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ನಾವು ಆ ಸಮುದಾಯದ ಜೀವನಕ್ರಮದೊಂದಿಗೇ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ನಾವು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿರುವ ಈ ಉದಾಹರಣೆ– ಹಳೆಯ ಶಿಲಾಯುಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಅಂದರೆ ಆಗ ಮನುಷ್ಯವರ್ಗ ಬೇಸಾಯವನ್ನೋ, ಪಶುಪಾಲನೆಯನ್ನೋ ಕಲಿತಿರಲಿಲ್ಲ; ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಆಹಾರೋತ್ಪಾದನೆಯ ಮಾರ್ಗವೂ ಈ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಗೊತ್ತಿದ್ದದ್ದು ಒಂದೇ ಮಾರ್ಗ– ಆಹಾರ ಸಂಗ್ರಹಣೆ.

ಹೀಗೆ, ಸಂಗ್ರಹಣೆಯನ್ನೇ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿದ ಇಂಥ ಜೀವನಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ರಂಗಕ್ರಿಯೆ ಅಥವಾ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಬರೆದ ಚಿತ್ರಗಳು ಯಾವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ನಿರ್ಮಾಣವಾದವು? ಇದು ಬದುಕಿನ ಸುಖದುಃಖಗಳನ್ನೂ ತೀವ್ರತೆಯ ಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ದಾಖಲಿಸಿಡಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿತೆ? ಬಿಡುವಿನ ವೇಳೆಯನ್ನು ರಂಜನೀಯವಾಗಿ ಕಳೆದು ಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ಮರೆಯುವ ಸಾಧನವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿತೆ? ಅಥವಾ– ಒಟ್ಟೂ ಬದುಕನ್ನು ಚೆಲುವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಅಲಂಕಾರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿತೆ? ಯಾವುದೂ ಅಲ್ಲ– ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು. ಈ ದಾಖಲೆ, ರಂಜನೆ, ಅಲಂಕಾರಗಳೆಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯಸಮಾಜ ಆಮೇಲೆ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೆಂದೂ, ಆಹಾರ ಸಂಗ್ರಹಣೆಯೇ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿದ್ದ ಇಂಥ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಈ ಯಾವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೂ ಇನ್ನೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ.

ಈ ಸಮುದಾಯಗಳು ಗುಹೆಯ ಗೋಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ರಚಿಸಿರುವ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಈ ವಿಷಯ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಚಿತ್ರಗಳೂ ಗುಹೆಯ ಒಂದು ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ, ಬೆಳಕಿಲ್ಲದ ಸಂದಿಯಲ್ಲಿ, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಒಂದರಮೇಲೊಂದು ಬರೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ದಾಖಲೆ, ರಂಜನೆ, ಅಲಂಕಾರಗಳು ಇವುಗಳು ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗಾದರೆ, ಇದನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದೇಕೆ? ಮತ್ತೆ, ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಮಾತು ಕೇಳುವುದಾದರೆ, ಈ ಚಿತ್ರಗಳ ಹಿಂದೆ ಸರಳವಾದ 'ಮಾಂತ್ರಿಕ' ಉದ್ದೇಶವೊಂದು ಇದ್ದಿರಬಹುದು– ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಅವರು. ಮಾಂತ್ರಿಕ ಎಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥ ಇಷ್ಟೇ– ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮೇಲೇ ಪೂರ್ಣ ಅವಲಂಬಿಸಿ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದ ಮನುಷ್ಯವರ್ಗವು ಪ್ರಕೃತಿಯ ನಿಗೂಢತೆಯನ್ನು ತನ್ನ ನಿಯಂತ್ರಣಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳಲು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಯತ್ನ ಇದು. ಸರಳವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಹೀಗೆ ಗುಹೆಯ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಣಿಯೊಂದರ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆಯುವ ಮೂಲಕ ಆ ಸಮುದಾಯವು ಆ ಪ್ರಾಣಿಯನ್ನೇ ಕೈವಶ ಮಾಡಿಕೊಂಡೆನೆಂದು ನಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಬೇಟೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪುನಸ್ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಮೂಲಕ ನಾಳೆಯೂ ಮತ್ತೆ ಬೇಟೆ ಸಿಗುತ್ತದೆನ್ನುವುದನ್ನು ದೃಢಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಮತ್ತೆ– ಇವತ್ತು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ ಬುಡಕಟ್ಟು ಸಮಾಜಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಪುರಾವೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ೧೯೧೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಅಮೆರಿಕಾದ ಇಂಡಿಯನ್ನರ ವಸತಿ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಓಡಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಒಬ್ಬ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಒಮ್ಮೆ ಕೆಲವು ಕಾಡುಕೋಣಗಳ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಬರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದನಂತೆ. ಅದನ್ನು ನೋಡಿದ ಆ ಸಮುದಾಯದ ಸದಸ್ಯನೊಬ್ಬ ಓಡಿಹೋಗಿ ತನ್ನವರಿಗೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದನಂತೆ: 'ನೋಡಿ, ನೋಡಿ, ಅಲ್ಲೊಬ್ಬ ಬಂದು ನಮ್ಮ ಕಾಡುಕೋಣಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ!'.[೩] ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವ

ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯೂ ಉಲ್ಲೇಖಿತವಾಗಿದೆ. ಯುರೋಪಿನ ಕೆಲವು ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನಾಂಗಗಳು ಬರಗಾಲದ ಭಯ ಕಾಡಿದಾಗ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಆಚರಣೆ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಆ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಒಂದು ಮರದ ಮೇಲೆ ಕೂತು ಅಲ್ಲಿಂದ ನೀರು ಸುರಿಯುತ್ತಾನೆ; ಇನ್ನು ಕೆಲವರು, ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಮಿಂಚು ಗುಡುಗಿನ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ.

'ವಾಸ್ತವವಾದ'

ಈ ಉದಾಹರಣೆಗಳು, ಆದಿಮಾನವ ಸಮುದಾಯದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವದ ಪುನಸ್ಸೃಷ್ಟಿ– ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗಣಿಸದೇ ಇರುವುದೇ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ನಂಬಿಕೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂವಹನೆಗೆ 'ಮಾಂತ್ರಿಕ' ಗುಣ ಒದಗಿಬರುವುದೂ ಈ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದಲೇ. ಹಾಗಂತ, ಈ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದ ಕೆಲವು ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಮಾಡಿದ ಹಾಗೆ, ಆದಿಮಾನವ ಸಮುದಾಯ ತುಂಬ ಮುಗ್ಧವಾದದ್ದು; ಅ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ; ನಾಗರಿಕತೆ ಬೆಳೆದ ಹಾಗೆ ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸು ಸಂಕೀರ್ಣತೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಕೊಂಡಿತು– ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಸರಳ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರಬಾರದು. ಪ್ರಾಣಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಣಿಯ ಚಿತ್ರದ ನಡುವೆ, ಬೇಟೆ ಮತ್ತು ಬೇಟೆಯ ಅಭಿನಯದ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಕಾಣದೇ ಇರುವುದೇ ಆ ಕಾಲದ ಕಲೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣ ಗ್ರಹಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಅವಧಿಯ ಕಲೆಗಳನ್ನು ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಕೃತಿಯ ನಡುವೆ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಕಾಣದಿರುವಂತಹ 'ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಲೆ' ಎಂದು ಕೆಲವು ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ವರ್ಗ ವಿಂಗಡಣೆಯಾಗಲೀ, ಕೆಲಸದ ಹಂಚಿಕೆಯಾಗಲೀ, ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಸಲಕರಣೆಗಳಾಗಲೀ ಇನ್ನೂ ಹುಟ್ಟಿರದ ಆ ಜೀವನಕ್ರಮಕ್ಕೆ ಈ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಮಾರ್ಗ ಸಂವಾದಿಯಾದದ್ದೆಂದು ಕೂಡಾ ಈ ಇತಿಹಾಸ ಕಾರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.[೪]

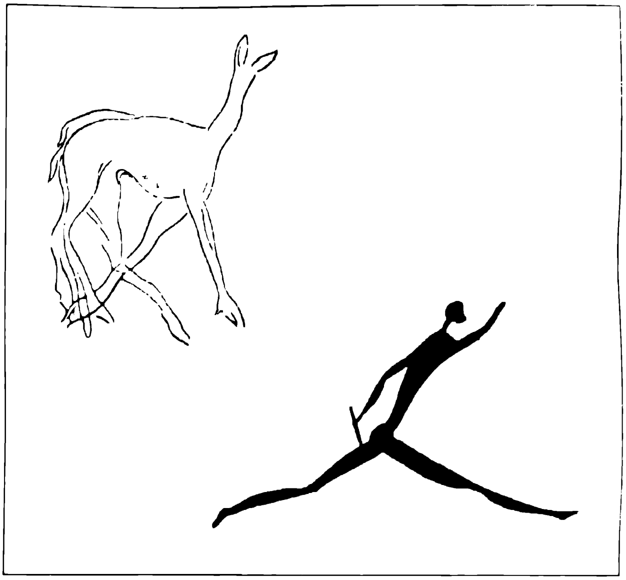
ಈ ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೂ ಹಳೆ ಶಿಲಾಯುಗದ ಜೀವನ ಕ್ರಮಕ್ಕೂ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧ ಇದ್ದಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಹೊಸ ಶಿಲಾಯುಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ ಈ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಮುಂದುವರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಹಳೆ ಶಿಲಾಯುಗ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಶಿಲಾಯುಗದ ನಡುವೆ, ಆ ಸಮಾಜದ ಜೀವನಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳಾದವು: ಆ ಜನಾಂಗಗಳು ಅಲೆಮಾರಿತನವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಜಾಗಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲೆನಿಂತವು; ಆಹಾರ ಸಂಗ್ರಹಣೆಯಷ್ಟನ್ನೇ ಆಧರಿಸದೇ ಬೇಸಾಯ, ಪಶುಪಾಲನೆಗಳಂತಹ ಹೊಸ ಉತ್ಪಾದನ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡವು ಮತ್ತು ಈ ಎಲ್ಲ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಒಟ್ಟೂ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ಕುಟುಂಬ, ಗಣಗಳೆಂಬ ವಿಂಗಡಣೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು.

ಹೊಸ ಶಿಲಾಯುಗದ ಹೊಸ ಸಂಸ್ಕೃತಿ

ಈ ಎಲ್ಲ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಮನುಷ್ಯನ ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೂ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾಗಿರಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿಯತನಕ ಈ ಸಮುದಾಯ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಬದುಕುತ್ತಿತ್ತು; ಅದರ ನಿಗೂಢತೆಯನ್ನು 'ಮಾಂತ್ರಿಕ' ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈಗ ಸ್ಥಿತಿ ಬದಲಾಯಿತು. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಕೆಲಮಟ್ಟಿನ ನಿಯಂತ್ರಣ ಈ ಮನುಷ್ಯವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿತು; ಆಹಾರವನ್ನು ಬೆಳೆಯುವ, ಪಡೆಯುವ ತಂತ್ರಗಳು ಅವರಿಗೆ ಕರಗತ ವಾದವು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಮನುಷ್ಯ ಈಗ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ; ಅವನ ಎಲ್ಲ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೂ ಈ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗತೊಡಗಿದವು.

ಇದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಬದಲಾವಣೆ– ಶ್ರಮ ವಿಭಜನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಹಳೇ ಶಿಲಾಯುಗವು ಎಲ್ಲ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಮಾಡುವ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಬದುಕನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದರೆ ಹೊಸ ಶಿಲಾಯುಗವು ಇಂಥಿಂಥ ಕೆಲಸಗಳು ಇಂಥಿಂಥವರಿಗೆ ಎಂಬ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಬೇಸಾಯ ಮಾಡುವವರು, ಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನು ಸಾಕುವವರು, ಗೃಹಕೃತ್ಯಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವವರು, ಆಯುಧಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುವವರು– ಹೀಗೆ ಬದುಕಿನ ವಿವಿಧ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವ 'ಪರಿಣತ'ರ ವರ್ಗಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಇದರ ಜತೆಗೇ ಮಾತೃಪ್ರಧಾನ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಕುಟುಂಬ ಗಳು ಪಿತೃಪ್ರಧಾನವಾದ ಗೋತ್ರಪದ್ಧತಿಗೆ ಬದಲಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಆರಂಭವಾಯಿತು.

ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದಾಗಿ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಗಾಧವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆಗಿರ ಬೇಕು. ಹಳೇ ಶಿಲಾಯುಗ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಶಿಲಾಯುಗದ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಇದು ಅರ್ಥ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಳೇ ಶಿಲಾಯುಗದ ಒಂದು ಪ್ರಾಣಿಯ ಚಿತ್ರ ಆ ಪ್ರಾಣಿಯ ವಾಸ್ತವಿಕ ಅನುಕರಣೆಗೆ ಒತ್ತುಕೊಡು ವಂಥದು; ಆ ಪ್ರಾಣಿಯ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾದ ಪುನಸ್ಸೃಷ್ಟಿ ಯನ್ನು ಉದ್ದೇಶವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಂಥದು. ಆದರೆ, ಹೊಸ ಶಿಲಾಯುಗದ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳು ಒಂದು ಪ್ರಾಣಿಯ



೧.೧೨. ಹಳೆಯ ಶಿಲಾಯುಗ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಶಿಲಾಯುಗದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳು. ಒಟ್ಟೂ ಶೈಲಿಯು 'ವಾಸ್ತವಿಕತೆ'ಯಿಂದ 'ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ'ಯ ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.

ಸಾರಾಂಶವನ್ನು ಕೆಲವೇ ರೇಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವಿರುವಂಥವು. ಪ್ರಾಣಿಯನ್ನು ಮಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಕೈವಶ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಉದ್ದೇಶ ಬದಲಾಗಿ, ಈ ಹೊಸ ಕಲೆಯು ಪ್ರಾಣಿಯ ದೇಹರಚನೆಯ ತಿರುಳನ್ನೂ, ಅದರ ಚಲನವಲನದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೂ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಆರಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಚಿತ್ರ ಆಯಾ ಪ್ರಾಣಿಯ ಸಾದೃಶ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಬದಲು, ಆ ಪ್ರಾಣಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುವವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೂ, ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಆ ಪ್ರಾಣಿ ಅವನಿಗೆ ಗೋಚರಿಸಿದ ರೀತಿಯನ್ನೂ ಕಾಣಿಸುವಂತಿವೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಹಲವು ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಮುಂದೆ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಂ, ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸಂ ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಕಲಾಮಾರ್ಗಗಳ ಮೂಲಧೋರಣೆಗಳು ಇಲ್ಲೇ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಉದ್ಭವವಾಯಿತೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.[೫]

ರಂಗಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳು

ಇಂಥ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವಾಗಿ, ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಾದ ಮುಖ್ಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ– ವಾಸ್ತವಿಕವಾದ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಆಚರಣೆಗಳಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡಿದ್ದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಹಳೆಯ ಶಿಲಾಯುಗದ ಬೇಟೆಯ ಪುನಸ್ಸೃಷ್ಟಿಯಂತಹ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳು ಈಗ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳಾಗಿ ಮರುಹುಟ್ಟು ಪಡೆದವು. ಹಿಂದೆ, ಇಂಥ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಯಾರೊಬ್ಬನೂ ಪಾತ್ರವಹಿಸಬಹುದಾಗಿದ್ದರೆ, ಈಗ ಇಂಥ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ ಪರಿಣತನ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತು. ಪಾತ್ರಿ, ಪೂಜಾರಿ, Medicine Man, Shaman- ಮುಂತಾದ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಪಡೆದ ಈ ಪರಿಣತ, ಸಮುದಾಯದ ಪರವಾಗಿ ಇಂಥ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಡುವ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದ. ಸಮುದಾಯದ ಎಲ್ಲರೂ ಇಂಥ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವ ಬದಲು ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವವರು ಮತ್ತು ಹೊರಗೆ ನಿಂತು ನೋಡುವವರು ಎಂಬ ವರ್ಗಾವಣೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ನಟರನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ತುಂಬ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಅಮೂರ್ತವಾದ ವೇಷಭೂಷಣ ಪ್ರಸಾಧನಗಳು ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಹಿಂದಿನ ಆಚರಣೆ ಎಲ್ಲಿಯೂ ನಡೆಯಬಹುದಾಗಿದ್ದರೆ ಈ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ 'ಸ್ಥಳ' ಅಗತ್ಯವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ರೂಢಿಗೆ ಬಂತು. ಹೀಗೆ ಶ್ರಮ ವಿಭಜನೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಪರಿಣತಿಯನ್ನೇ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿತು.

ಇಂತಹ 'ರಂಗ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ'ಗಳು ಹೇಗಿದ್ದವೆಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಲಿಕ್ಕೆ ನಾವು ಊಹೆಗೆ ಶರಣಾಗಬೇಕಿಲ್ಲ. ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಾಗರಿಕ ಸಮುದಾಯಗಳ ನಡುವೆ ಕೂಡಾ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ರಂಗ–ಆಚರಣೆಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾದ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಆಫ್ರಿಕನ್

ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನಾಂಗಗಳು ಆಚರಿಸುವ 'ಪಿತೃಗಳನ್ನು ಕರೆಯುವ' ಆಚರಣೆಯನ್ನು ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ಅರೆ-ಧಾರ್ಮಿಕ, ಅರೆ-ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಈ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಾಜದಿಂದ ನಿಯುಕ್ತನಾದ 'ಪಾತ್ರಿ'ಯೊಬ್ಬ ತೀರಿಹೋದ ಪಿತೃಗಳನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪಿತೃಗಳು ಅದೇ ಸಮಾಜದಿಂದ ನಿಯುಕ್ತರಾದ ಕೆಲವು 'ವಾಹಕ ನಟ'ರ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಸಮಾಜದೊಂದಿಗೆ ಸಂಭಾಷಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಇಂಥದೇ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ನಮ್ಮ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ 'ಭೂತ'ದ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲೂ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಒಂದು ಆಚರಣೆಯನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸಿದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದರ್ಶಿಯ ವರ್ಣನೆ ನೋಡಿ:



೧.೧೩. ನಾಗಮಂಡಲ ಕ್ರಿಯಾ ವಿಧಿಯ ಒಂದು ಉತ್ತುಂಗದ ಸನ್ನಿವೇಶ. (ಚಿತ್ರ : ಜಾನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಕೇಂದ್ರ, ಉಡುಪಿ)

"....ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಿ ಮಂಡಲದ ಎದುರಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಸರಳವಾದ ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ತೊಟ್ಟಿರುವ ಆತ (ಗೆಜ್ಜೆಗಳಿಂದ ಸಿಂಗರಿಸಿದ ಕೆಂಪು ಚಡ್ಡಿ ಅಥವಾ ಸೊಂಟ ಮಣಿಕಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ರೇಷ್ಮೆ ತುಂಡು ಮತ್ತೆ, ಕೆಲವು ಸಲ, ಒಂದು ಮುಂಡಾಸು) ಮಂಡಲದ ಎದುರಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಆತನಿಗೆ ಭೂತದ ಕತ್ತಿ ಮತ್ತು ಚಾಮರಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಆಮೇಲೆ ಆವನ ಮೈಗೆ ನೀರನ್ನು ಪ್ರೋಕ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ; ಭೂತ ಮೈದುಂಬಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಲೆಂದು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಲ್ಲ ಅಕ್ಕಿ-ಹೂವು ಎಸೆಯು ತ್ತಾರೆ. ಈಗ ಆತನ ಮೈಯಲ್ಲಿ, ಕಾಲಿನಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ನಡುಕ ತೊಡಗುತ್ತದೆ; ಇಡೀ ದೇಹವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಆತ ಕಿರುಚುತ್ತಾನೆ, ಕಣ್ಣೆಯುಬ್ಬಿಸಿ ಬುಸುಗುಡು ತ್ತಾನೆ; ಮಂಡಲದತ್ತ ಹಿಂದಕ್ಕೂ, ಮುಂದಕ್ಕೂ ಓಡತೊಡಗು ತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ನಡುಕ ತೊಡಗಿದೊಡನೆ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು ಸಂಗೀತಗಾರರು ಮಿಂಚಿನ ವೇಗದಲ್ಲಿ ನಾಗಸ್ವರದಂತಹ 'ಮೋರಿ' ಎಂಬ ವಾದ್ಯದಲ್ಲಿ ಕರ್ಕಶ ಏಕತಾನ ಸ್ವರವನ್ನು ಬಾರಿಸತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ತತ್‌ಕ್ಷಣ ಇಬ್ಬರಿಂದ ಐದು ಜನ ಮದ್ದಲೆಗಾರರು ವಿವಿಧ ಶೃತಿಯ ಮದ್ದಲೆಗಳೊಂದಿಗೆ ತೀವ್ರ ಲಯದ ಬಡಿತವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಪಾತ್ರಿಗೆ ಪೂರ್ಣ ಆವೇಶತುಂಬುವ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಸಂಗೀತವು ತಾರಕದ ಏಕಸ್ವರಕ್ಕೇರಿಕೊಂಡು ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತದೆ. ಮದ್ದಳೆ ತಾರಕದ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಗರಿಷ್ಠ ತೀವ್ರತೆಯ ಲಯದಲ್ಲಿ ಮೊಳಗುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಆದ ಮೇಲೆ ಭೂತದ ಆವಾಹನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಿಯ ಇಡೀ ಮೈಯಲ್ಲಿ ಭೂತ ತುಂಬಿಕೊಂಡ ಮೇಲೆ, ಅದು ಆತನ ಮೂಲಕ "ನುಡಿಗಟ್ಟು"ಗಳನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸ ತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಈ ನುಡಿಕಟ್ಟಿನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಭೂತವು ತಾನು ಹುಟ್ಟಿದ ಕಥೆ, ಈ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿದ ಬಗೆ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ತುಂಬ ನಾಟಕೀಯ ಮತ್ತು ಶೈಲೀಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ."[೬]

ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡದ ಈ ಭೂತಾರಾಧನೆಯ ಆಚರಣೆಗೂ, ಆಫ್ರಿಕಾದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಕರೆಯುವ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗೂ ಮತ್ತು ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ಕಾಲದ ಸಾಂಕೇತಿಕ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೂ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಳಕು ಹಾಕು ವಂತಿಲ್ಲ, ನಿಜ. ಆದರೆ ಈ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ರಂಗಕ್ರಿಯಾ ವಿಧಿಯೊಂದು ಹಲವು ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ದುಡಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅದ್ಭುತವಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಚಲನೆ, ಧ್ವನಿ, ಸಂಗೀತ, ವೇಷ ಭೂಷಣ, ಮಾತಿನ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಬಂಧ ಇವೆಲ್ಲದರಲ್ಲಿ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಈ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ರಂಗಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿ ಕೊಳ್ಳಲು ನಮಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತವೆ.



೧.೧೪. ಇವತ್ತಿಗೂ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಆಫ್ರಿಕಾ, ಅಮೆರಿಕಾ ಮತ್ತು ಚೀನಾದ ಮುಖವಾಡಗಳು.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಇಂಥ ಹಲವಾರು ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ರಂಗಾಂಶ– ಮುಖವಾಡ. ಇದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಮೊತ್ತಮೊದಲಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡ 'ರಂಗತಂತ್ರ'. ಈ ಮುಖವಾಡಗಳು ಆಯಾ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವಾಸ್ತವದಿಂದ ಮೇಲೆತ್ತಿ 'ಸಾಂಕೇತಿಕ'ಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ; ಸಾದಾ ನಟನನ್ನು 'ಅತಿಮಾನುಷ'ನನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುವ 'ಅದೃಶ್ಯವಾದದ್ದನ್ನು ದೃಶ್ಯಗೊಳಿಸುವ' ಕೆಲಸವನ್ನು ಈ ಮುಖವಾಡಗಳೇ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇವತ್ತಿಗೂ ಪ್ರಪಂಚದ ಹಲವು ಕಡೆ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಗಳಂತೆ ಉಳಿದಿರುವ ಇಂಥ ಮುಖವಾಡಗಳೇ ನಮಗೆ, ಈ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯ ಸಾರಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಹಾಗಿವೆ.

ಹೊಸ ಶಿಲಾಯುಗದ ಶ್ರಮವಿಭಜನೆಯ ಜೀವನಕ್ರಮ ಇಂಥ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದರ ಜತೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಶೈಲಿಯನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತೆಂದು ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಗೋಡೆಯ ಮೇಲಿನ ಅಮೂರ್ತವಾದ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಚಿತ್ತಾರಗಳು, ಮಡಕೆಯ ಮೇಲಿನ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು– ಇವು ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಬಂದರೆ, ಆಲಂಕಾರಿಕವಾದ ಸುಗ್ಗಿ ಕುಣಿತದಂತಹ ನೃತ್ಯಗಳು ಈ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುವಂಥವು. ಸಾಂಕೇತಿಕ ಶೈಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದರೆ, ಈ ಶೈಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಲೌಕಿಕವಾದದ್ದು. ಸಾಂಕೇತಿಕ ಶೈಲಿ ಒಂದು ವಸ್ತುವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿದರೆ, ಆಲಂಕಾರಿಕ ಶೈಲಿ ಅಮೂರ್ತವಾದದ್ದು. ಹೊಸಶಿಲಾಯುಗದ ಶ್ರಮವಿಭಜನೆಯೇ ಇಂಥ ಶೈಲಿಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣ. ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಕೆಲಸಗಳು ಮತ್ತು ಗೃಹಕೃತ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಉಂಟಾದ ಕೆಲಸದ ಹಂಚಿಕೆ ಹಾಗೂ ಹೊಸ ಜೀವನಕ್ರಮ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಟ್ಟ 'ಬಿಡುವಿನ ವೇಳೆ' ಈ ಶೈಲಿಗೆ ಕಾರಣವಾದವು. ರೈತಪಶುಪಾಲಕವರ್ಗದ ಹೆಂಗಸರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಇಂಥ ಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಫಸಲಿನ ಉತ್ಸಾಹ, ಮನೆಯ ಅಲಂಕಾರಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಉದ್ದೇಶಗಳಾಗಿದ್ದವು.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಡೆಗೆ

ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಆದ ಈ ಎಲ್ಲ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಿಗೂ ಹಾಗೂ ಮುಂದೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸುವ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಉತ್ಸವಗಳಿಗೂ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಮಾಹಿತಿಗಳಿಲ್ಲ. ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ, ಈ ಬಗ್ಗೆ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ಉಗಮವನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು: ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಹಲವು ಸಮಾನಾಂಶಗಳಿವೆ. ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಮುಖವಾಡ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಪ್ರದರ್ಶಕರು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ರಂಗಸ್ಥಳ– ಈ ಅಂಶಗಳು ಈ ಎರಡರಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುವಂಥವು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಒಂದು ನಾಗರಿಕ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾಧ್ಯಮ ಏನು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆಯೋ ಅದೇ ಕೆಲಸವನ್ನು ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಬಗ್ಗೆ, ಪ್ರಪಂಚದ ಬಗ್ಗೆ, ತನ್ನ ಮತ್ತು ಪ್ರಪಂಚದ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ಸಮಾಜ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಹಾಗೂ ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡಿದ್ದು– ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳ ಮೂಲಕ. ಆಮೇಲೆ, ಇಂಥ ಒಂದು ಮನುಷ್ಯವರ್ಗ ತನ್ನ ಮನುಷ್ಯಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯ ನಡುವಿನ ಕೊಂಡಿ ಸಡಿಲವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಈ ಸಂಬಂಧ ಕಡಿದು ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ರಂಗ ಉತ್ಸವವಾಗಿ, ಆಮೇಲೆ ಲೌಕಿಕ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮದ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ– ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ನಡುವೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಪುರಾಣ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಕಥನ–ವಾಚನಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಸಾರಗೊಂಡ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಗಳೇ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಮೂಲವೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತದೆ. ಈ ಕಥೆ ಹೇಳುವ ಪದ್ಧತಿಗಳೇ ಮುಂದೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ವಿಭಾಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಒಂದೊಂದಾಗಿ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ಅಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತ ಬೆಳೆದವು– ಎಂಬುದು ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಮೊದಲ ರಂಗಉತ್ಸವಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ, ಈ ಎರಡೂ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನೂ ನಿರಾಕರಿಸಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೨೫೦೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಈಜಿಪ್ಪಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಯಿತೆಂದು

ಉಲ್ಲೇಖ ಸಿಗುವ 'ಒಸಿರಿಸ್‌ನ ಪುರಾಣ'- ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಹಾಗೂ ಪುರಾಣ ಕಥನಗಳ ಎರಡೂ ಪರಂಪರೆಗಳ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಒಸಿರಿಸ್ ಎಂಬ ರಾಜನನ್ನು ಆತನ ಸಹೋದರ ಕೊಂದು ಅವನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುವುದು, ಮುಂದೆ, ಒಸಿರಿಸ್‌ನ ಮಗ ಹೋರಸ್ ತನ್ನ ಚಿಕ್ಕಪ್ಪನನ್ನು ಸೋಲಿಸಿ ಒಸಿರಿಸ್ ಪುನರುತ್ಥಾನಗೊಳ್ಳುವಂತೆ ಮಾಡುವುದು ಈ ಪುರಾಣದ ಕಥೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಹೋಲುವ ಈ ಕಥೆ ಒಂದು ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತಿತ್ತೋ ಅಥವಾ ರಾಜರ ಮರಣ ಸಂಸ್ಕಾರದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿತ್ತೋ- ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ವಿದ್ವಾಂಸರಲ್ಲಿ ತೀವ್ರ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಡಯೋನಿಸಿಯಸ್‌ನ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳ ಪಾಲು ಇರುವಷ್ಟೇ ಗ್ರೀಕ್ ವೀರರ ಕಥೆಗಳನ್ನು ವಾಚನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ 'ವೀರಗಾಥೆ'ಯ ಪಾಲೂ ಇದೆ.

ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳೇ ಆಮೇಲಿನ ಈ ರಂಗ ಉತ್ಸವಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾಗಿದ್ದವು- ಎಂಬುದಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ಖಚಿತವಾಗಿ ಹೇಳಬಹುದು.

ಉಲ್ಲೇಖಗಳು :

೧. ಮಾನವವಿಕಾಸಶಾಸ್ತ್ರ–ಆ್ಯಂಥ್ರಪಾಲಜಿ–ಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ವಾದಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ ಈ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಮುಖರೆಂದರೆ– ಜೇಮ್ಸ್‌ಫ್ರೇಸರ್, ಮಲಿನೋವ್‌ಸ್ಕಿ ಮತ್ತು ಕ್ಲಾಡ್‌ಲೆವಿಸ್ಟ್ರಾಸ್.

೨. Macgowan, Kenneth & Melnitz, William, The Living Stage, New Jersey 1955. ಪುಟ ೬.

೩. ಈ ಉಲ್ಲೇಖ ಮತ್ತು ಈ ವಿಷಯದ ವಿವರವಾದ ಚರ್ಚೆಗೆ ನೋಡಿ–Hauser, Arnold. The Social History of Art, Vol.1, London 1968. ಪುಟ ೧–೨೦.

೪. ಅದೇ. ಪುಟ ೫–೬

೫. ಅದೇ. ಪುಟ ೧೪–೧೫.

೬. Ashton, Martha, "Spiritcult Festivals in South Kanara", The Drama Review, June 1979. ಪುಟ ೯೨.

೧.೨

ಗ್ರೀಕರ ನಾಗರಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ

ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಇತಿಹಾಸದ ಅಡಿಗಲ್ಲು- ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೫, ೪, ೩ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತುಂಗವನ್ನು ಕಂಡ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಅನಂತರ ಬಂದ ರೋಮನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡಿತು; ಆ ರೋಮನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಮತ್ತೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫ನೆಯ ಶತಮಾನದ ನವೋದಯಕ್ಕೆ ಮಾದರಿಯಾಯಿತು; ಮತ್ತು- ನವೋದಯವೇ ಇವತ್ತಿನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಮೂಲವೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವತ್ತಿನಿಂದ ಇವತ್ತಿನವರೆಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಇತಿಹಾಸವು ಕರುಳಬಳ್ಳಿಯ ನಂಟನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಈ ಮಾತು ಸತ್ಯ. ರಂಗಮಂದಿರ ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾದ ಥಿಯೇಟರ್ ಎಂಬ ಪದ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯ ಥಿಯೆಟ್ರಾನ್ (ನೋಡುವ ಸ್ಥಳ) ಎಂಬ ಮೂಲದಿಂದ ಉತ್ಪತ್ತಿಯಾಗಿದೆ. ಬರೀ ಶಬ್ದವೇನು, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿದ್ದು, ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವೆಂಬ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದದ್ದು ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಸಿನಲ್ಲೇ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಗ್ರೀಕ್ ಚಿಂತಕ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ನಾಟಕ ರಚನಾಕ್ರಮ, ಟ್ರಾಜಿಡಿ ಕಾಮೆಡಿಗಳೆಂಬ ವಿಭಜನೆ- ಇವೆಲ್ಲ ಈ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಗೆ ಆದರ್ಶವಾಗಿ ಉಳಿದಿವೆ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ಕಳೆದ ೨೦೦೦ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಅನುಕರಿಸುತ್ತ, ರೂಪಾಂತರಿಸುತ್ತ, ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತ, ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ- ಜೀವಂತವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರಿಕತೆ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಈ 'ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ' ಗುಣಗಳೇ ಹಲವೊಮ್ಮೆ ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ತೊಡಕಾಗಿದ್ದಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರಿಕತೆಯು ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಮನಗಂಡ ಕಾಲಾವಧಿ ಎಂದೂ, ಪ್ರಪಂಚದ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರಜಾಸತ್ತೆಯೆಂದೂ ವರ್ಣಿಸುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಇತಿಹಾಸಗಳು ಆ ಸಮಾಜದ ಬಹುಪಾಲು ಜನವರ್ಗ ಗುಲಾಮರಾಗಿದ್ದುದನ್ನು ಮರೆಮಾಚುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಮೊದಲ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂದು ವೈಭವೀಕರಿಸುವಾಗ ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸೆಳೆತಗಳೂ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತವೆ. ನಿಜವಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸತ್ವ ಇರುವುದು ಅದರ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನತೆಗಳ ಜಗ್ಗಾಟದಲ್ಲಿ; ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರಿಕತೆ ತನ್ನ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಗಳನ್ನು

ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೂ ಇಂಥದೇ ಹೊಯ್ದಾಟಗಳ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ.

ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರಿಕತೆ-ಸಂಸ್ಕೃತಿ

ಗ್ರೀಕ್ ಜಗತ್ತು ತನ್ನ ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಾಗರಿಕತೆಯಾಗಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾದದ್ದು. ದಾಖಲೆಗಳು ಸರಿಯಾಗಿ ಸಿಗದಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ನಿಖರವಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಸುಮಾರಾಗಿ, ಪ್ರಪಂಚದ ಹಲವು ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಗರಿಕತೆಗಳು ವಿಕಾಸಗೊಂಡ ರೀತಿಯೇ ಇದಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ- ಅಲೆಮಾರಿಯಾಗಿ ಆಹಾರ ಸಂಗ್ರಹಣೆಯನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಮನುಷ್ಯಸಮಾಜ ಕೃಷಿ ಮತ್ತು ಪಶುಪಾಲನೆಯ ಮೂಲಕ ಆಹಾರದ 'ಉತ್ಪಾದನೆ'ಯನ್ನು ಕಲಿತುಕೊಂಡಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಹಿಂದಿನ ಅಲೆಮಾರಿ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ವಸತಿ ಮತ್ತು ಜೀವನಕ್ರಮಗಳು ಬದಲಾಗಿ ಗೋತ್ರ, ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ನೆಲೆಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ಹಳೆಯ ಮಾತೃಪ್ರಧಾನ ಕುಟುಂಬವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹೊಸ ಪಿತೃಪ್ರಧಾನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಹೀಗೆ, ಒಂದೊಂದು ಭೌಗೋಳಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ನೆಲೆನಿಂತ ಒಂದೊಂದೂ ಬುಡಕಟ್ಟು ತನ್ನದೇ ಆದ ಉತ್ಪಾದನಾಕ್ರಮ, ಜೀವನವಿಧಾನ, ಪುರಾಣಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿತು ಮತ್ತು ಕಡೆಯ ಮೆಟ್ಟಿಲಾಗಿ ಇಂಥ ಹಲವಾರು ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ನಗರರಾಜ್ಯಗಳು ತಲೆಯೆತ್ತಿದವು.

ಗ್ರೀಕ್ ಇತಿಹಾಸ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದೂ ಇಂಥ ಎರಡು ಪ್ರಾಚೀನ ನಗರಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಂದಲೇ. ಸುಮಾರು ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೨೫೦೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಗ್ರೀಕ್‌ನ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕಿರುವ ಮೆಡಿಟರೇನಿಯನ್ ದ್ವೀಪ ಕ್ರೀಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರದೇಶದ ಮೊದಲ ನಗರರಾಜ್ಯ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಸುಮಾರು ಒಂದು ಸಾವಿರ ವರ್ಷ ಬಾಳಿದ ಈ ಮಿನೋಯನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ನೈಸರ್ಗಿಕ ವಿಪತ್ತಿನಿಂದ ಹಠಾತ್ತನೆ ಕೊನೆಗೊಂಡಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇದಾದಮೇಲೆ, ಗ್ರೀಕ್ ಮುಖ್ಯ ಭೂಮಿಯ ಮೈಸೀನ್ ಎಂಬ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದ ಮೈಸೀನಿಯನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಂಥ ಇನ್ನೊಂದು ನಗರರಾಜ್ಯ. ಮುಂದಿನ ಗ್ರೀಕ್ ನಗರರಾಜ್ಯಗಳಿಗೆ ಮಾದರಿಯಾಗುವ ಹಾಗೆ ಹೊಸ ನಾಗರಿಕತೆಯ ವ್ಯಾಪಾರ, ಸಂಪತ್ತಿನ ಶೇಖರಣೆ ಮತ್ತು ವಸಾಹತು ನಿರ್ಮಾಣಗಳ ರುಚಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ರಾಜ್ಯವು ತನ್ನ ಬಹುಪಾಲು ಸಮಯ, ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಯುದ್ಧಗಳಲ್ಲಿಯೇ ತೊಡಗಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಹೋಮರನ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವಾದ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಟ್ರೋಜನ್ ಯುದ್ಧ ನಡೆದಿದ್ದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ. ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕೊನೆಗೊಂಡಿದ್ದೂ ಯುದ್ಧದಿಂದಾಗಿಯೇ; ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೧೧೦೦ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಉತ್ತರದ ಡೋರಿಯನ್ ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳ ಆಕ್ರಮಣ ಈ ನಗರರಾಜ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ನಾಮ ಮಾಡಿತು.

ಹೀಗೆ, ಮಿನೋಯನ್ ಮತ್ತು ಮೈಸೀನಿಯನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಹಲವು ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮಿಂಚಿ ಮಾಯವಾದರೂ ಬಹುಪಾಲು ಗ್ರೀಕ್ ಭೂಭಾಗ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೧೩ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇನ್ನೂ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಹೊಸ್ತಿಲಲ್ಲೇ ಇತ್ತು. ಇಡಿಯ ಗ್ರೀಸ್ ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳಾಗಿ ಒಡೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು; ಆ ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳು ಮತ್ತೆ ಗೋತ್ರಗಳಾಗಿ ವಿಭಜಿತವಾಗಿದ್ದವು. ಈ ಗೋತ್ರ-ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳು ಆಗಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಘಟಕಗಳಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ರಾಜಕೀಯ ಆಡಳಿತದ ಘಟಕಗಳೂ ಆಗಿದ್ದವು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಬುಡಕಟ್ಟೂ ಅದರ ಮುಖ್ಯಸ್ಥನಾಗಿದ್ದ ಸೇನಾಪತಿಯಿಂದ ಆಳಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದ ಜನಸಂಖ್ಯೆಯಿಂದಾಗಿ, ಭೂಪ್ರದೇಶ ಮತ್ತು ಆಹಾರದ ಕೊರತೆಯಿಂದಾಗಿ, ಹೊಸತಾಗಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ವ್ಯಾಪಾರದ ಆಮಿಷದಿಂದಾಗಿ ಈ ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳು ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಬಡಿದಾಡುತ್ತಲೇ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದವು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಕಾಲವನ್ನು ಗ್ರೀಕ್ ಇತಿಹಾಸದ 'ವೀರಯುಗ' ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ, ಮುನ್ನೂರು ನಾನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ತ್ವರಿತವಾಗಿ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗತೊಡಗಿತು. ಯುದ್ಧ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪಾರಗಳು ಹಲವು ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಮಾಡತೊಡಗಿದವು; ಹೊಸ ನಿವಾಸಿಗಳು ಮತ್ತು ಪರದೇಶೀಯರು ಈ ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸತೊಡಗಿದರು. ವ್ಯಾಪಾರ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿತು; ಹಣದ ವ್ಯವಹಾರಗಳು ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಹತ್ತಿರದ ಇಟಲಿ, ಏಷಿಯಾ ಮೈನರ್‌ಗಳಲ್ಲದೆ ದೂರದ ಸ್ಪೆಯಿನ್ ಮತ್ತು ಕಪ್ಪು ಸಮುದ್ರದ ಕರಾವಳಿಯ ತನಕ ಗ್ರೀಕ್ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು ತಮ್ಮ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡರು; ವಸಾಹತುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡರು. ಈ ಎಲ್ಲ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದಾಗಿ ವ್ಯಾಪಾರದಿಂದ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಗಳಿಸಿದವರು ಮತ್ತು ಸಾಲಗಾರರು; ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಗೆದ್ದ ಅಧಿಪತಿಗಳು ಮತ್ತು ಗುಲಾಮರು ಮುಂತಾದ ವಿಭಜನೆಗಳು ಗೋತ್ರ- ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳ ಸಂಘಟನೆಯನ್ನು ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸಿದವು. ಈ ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದ್ದು- ಗ್ರೀಕ್ ನಗರರಾಜ್ಯಗಳು.

ಅಥೆನ್ಸ್, ಸ್ಪಾರ್ಟಾ, ಥೀಬ್ಸ್, ಆರ್ಗೋಸ್, ಕೋರಿಂಥ್- ಮುಂತಾದ ಈ ಹೊಸ ರಾಜ್ಯಗಳು

ಒಂದೊಂದು ಪಟ್ಟಣವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ, ಹಲವು ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡ ಸಂಘಟನೆಗಳಾಗಿದ್ದವು. ತಮ್ಮ ಕೇಂದ್ರಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಲಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಈ ರಾಜ್ಯಗಳು ಹಳೆಯ ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಒಡೆದವು; ಭೌಗೋಳಿಕ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದವು. ಸೇನಾಪತಿಗಳ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯನಾಯಕರು ಬಂದರು, ಆಮೇಲೆ ರಾಜವಂಶೀಯರಲ್ಲದ ನಿರಂಕುಶ ಆಡಳಿತಗಾರರೂ ಬಂದರು. ಈ ಹೊಸ ಪ್ರಭುಗಳು ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳ ಆಡಳಿತ, ಕಾನೂನು, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳು ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಹಲವು 'ಸುಧಾರಣೆ'ಗಳ ಮೂಲಕ ರಾಜ್ಯದ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುತ್ತ ಬಂದರು. ಹೀಗೆ, ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೬ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬಲಿಷ್ಠವಾದ ಈ ರಾಜ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅಥೆನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಜಾಸತ್ತೆಯೆಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಒಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಗೆ ಸ್ಪಾರ್ಟಾದಲ್ಲಿ ಮಿಲಿಟರಿ ಆಡಳಿತದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಹೀಗೆ, ಹೊಸ ರಾಜ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕಡೆಗೆ ಪ್ರಗತಿ ಹೊಂದುತ್ತಿದ್ದ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರಿಕತೆಯು, ಈ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ, ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನೂ ನವೀಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ಪುರಾಣಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಆದ ಪ್ರಮುಖ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೧೨ನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಗ್ರೀಕ್ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಮಾತೃದೇವತೆಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದರೆ ಆಮೇಲೆ ಪುರುಷ ದೇವತೆಗಳು ಮುಖ್ಯರಾದರು; ಅದರಲ್ಲೂ ಹೊಸ ರಾಜ್ಯಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯೆನ್ನಬಹುದಾದ ಸ್ಯೂಸ್ ಪ್ರಮುಖ ದೇವತೆಯಾದ. ಹಿಂದಿನ ಸಮಾಜವು ದೇವತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿಮಾನುಷ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದರೆ ಈ ಹೊಸ ಸಮಾಜವು ಅವರನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಮನುಷ್ಯ ಸಮೀಪರನ್ನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಹೀಗೆ ಮಾರ್ಪಾಟುಗೊಂಡ ದೇವತೆಗಳು, ಆಚರಣೆಗಳು, ಗ್ರೀಕ್ ಒಳಜಗಳಗಳನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸುವ ಡೆಲ್ಫಿಯ ದೇವವಾಣಿ, ಎಲ್ಲಾ ಗ್ರೀಕ್ ರಾಜ್ಯದ ಆಟಗಾರರನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸುವ ಒಲಿಂಪಿಕ್ ಕ್ರೀಡೋತ್ಸವ– ಇವೆಲ್ಲವೂ ಗ್ರೀಕ್ ಏಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಿಕ್ಕೆ ರಾಜ್ಯಶಕ್ತಿ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ಸಾಧನಗಳಾದವು. ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೂ ಕೂಡಾ ಇಂಥದೇ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕಂಡಿತು. ಹಳೆಯ ಗ್ರೀಕ್ ಕಾವ್ಯ ಸಾಮೂಹಿಕವಾಗಿ ರಚಿತವಾಗಿ ಮೌಖಿಕ ಪ್ರಸಾರದಲ್ಲಿ ಮುನ್ನಡೆಯುವಂಥದಾಗಿದ್ದರೆ ಹೊಸ ಕಾವ್ಯ ಹೆಚ್ಚು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಯಿತು. ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವೂ ನಗರ ರಾಜ್ಯಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ವೈಭವೀಕರಿಸಿ ವರ್ಣಿಸುವ 'ವೀರಗಾಥೆ'ಯಾಗಿ ಬದಲಾಯಿತು. ಗ್ರೀಕ್ ಮಹಾಕವಿ ಹೋಮರ್ ಈ ಬದಲಾವಣೆಯ ಪ್ರಮುಖ ವಕ್ತಾರನಾದ.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಟ್ಟು

ಗ್ರೀಕ್ ಆಚರಣೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆದ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳೇ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ರಂಗ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ವೀರಗಾಥೆಗಳ ವಾಚನ ಸಂಪ್ರದಾಯದಿಂದ. ಆದರೆ, ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲ–ಡಯೋನಿಸಿಯಸ್ ಎಂಬ ಫಲಕೊಡುವ ದೇವರ ಪ್ರೀತ್ಯರ್ಥವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆ. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೧೩ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲೇ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಈ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ, ಮೆರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಬಲಿಕೊಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವೂ ಮತ್ತು ಡಿಥಿರ್ಯಾಂಬ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಮೇಳ ಭಜನೆಯೂ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಮೊದಲು ಈ ಆಚರಣೆ ಬಹುಶಃ ಒಂದು ಉನ್ಮತ್ತ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಯಾಗಿತ್ತು; ನರಬಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ಈ ಆಚರಣೆಯ ಅಂಗವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ, ಆಮೇಲೆ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರಿಕತೆ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಂತೆ ಈ ಆಚರಣೆಯೂ



೧.೨೧. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೬ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಗ್ರೀಕ್ ಕುಂಭ ಚಿತ್ರ. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮೂಲವಾಗಿರಬಹುದಾದ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸುವಂಥದು.

ನಾಗರಿಕವಾಗತೊಡಗಿತು. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೭ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ವೀರರ ಕಥೆಗಳು ಈ ಭಜನೆಯ ಪಠ್ಯವಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡವು. ಹೀಗೆ ಮಾರ್ಪಾಟುಗೊಂಡ ಈ ಆಚರಣೆಯೇ ಗ್ರೀಕ್ ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸುವ ಸಾಧನವೂ ಆಗಿದ್ದರಿಂದ ಇದಕ್ಕೆ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೭ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯದ ಮಾನ್ಯತೆಯೂ ದೊರಕಿತು.

ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಇನ್ನೊಂದು ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಈ ಭಜನೆಯನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿಸುವ ನಿರ್ಣಾಯಕ ತಿರುವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೫೩೪ರಲ್ಲಿ ಥೆಸ್ಪಿಸ್ ಎಂಬ 'ಮೊದಲ ನಟ' ಕಥಾವಾಚನವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಮೇಳದಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಕೆಲವು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕ ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ. ಈ ಬದಲಾವಣೆಯೇ ಮುಂದೆ ಮೇಳಗೀತ ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿಕೊಂಡ ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾಯಿತು– ಇದು ಈ ವಾದದ ಸಾರಾಂಶ. ಇದೇ ವಾದವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುವ ಆಚರಣೆಗಳಿಂದ ಸಟೈರ್ ನಾಟಕಪ್ರಕಾರ ಜನಿಸಿತೆಂದೂ, ಧಾರ್ಮಿಕವಲ್ಲದ ಆಚರಣೆಗಳಿಂದ ಹರ್ಷನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ ಹುಟ್ಟಿತೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ, ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೫ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯದ ಈ ಮೂರೂ ಪ್ರಕಾರಗಳು– ಟ್ರಾಜೆಡಿ, ಸಟೈರ್ ಮತ್ತು ಕಾಮೆಡಿ– ಪೂರ್ಣ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿತ್ತೆಂದೂ, ರಂಗ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರೂ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಪ್ರಾತಿನಿಧ್ಯ ಇತ್ತೆಂದೂ ದಾಖಲೆಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ.

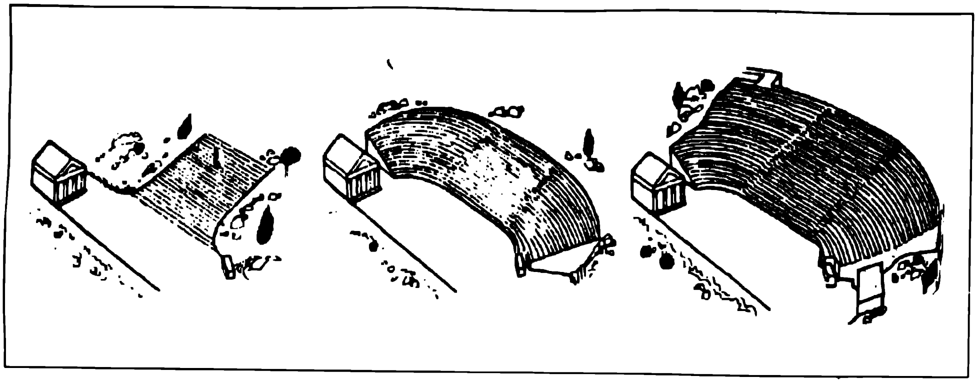
ಹೊಸತಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ಹೊಸ ರಾಜ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಮತ್ತು ಆಮೇಲೆ ಬಂದ ಪ್ರಜಾಸತ್ತೆಗೆ ಯಾಕೆ ಪ್ರಿಯವೂ, ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿಬಿಟ್ಟವು– ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಾವೀಗ ನೋಡಬೇಕು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮದ ಕಥೆಯೇ ಹೇಳುವಂತೆ, ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಕಾರಣ– ವೈವಿಧ್ಯದಲ್ಲೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಏಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ರಾಜ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಇದು ಅನುಕೂಲಕರ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಕಂಡದ್ದು. ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣ– ಗ್ರೀಕ್ ಸಮಾಜದ ಆಂತರಿಕ ಅಸಮತೋಲನವನ್ನು ಶಮನಗೊಳಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಸಹಾಯಕವಾಗಿದ್ದು.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ– ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದ ಅಥೆನ್ಸಿನ ಒಟ್ಟು ಜನಸಂಖ್ಯೆ ೫ ಲಕ್ಷ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪೌರರ ಸಂಖ್ಯೆ ೯೦ ಸಾವಿರ ಮಾತ್ರ. ಅದರಲ್ಲೂ ವಯಸ್ಕ ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹಿಡಿದರೆ, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೂ ಸರಾಸರಿ ೧೮ ಗುಲಾಮರು ಮತ್ತು ೩ ಆಶ್ರಿತರು ಇರುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಲೆಕ್ಕ ಹಾಕಿದ್ದಾರೆ.[೧] ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರಜೆಗಳಲ್ಲೂ ಹಲವು ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದವರು ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಅವರೆಲ್ಲ ಅಥೆನ್ಸಿನ ಹೊಸ ಸರ್ಕಾರವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಅವರ ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳ ಸೆಳೆತ ಇನ್ನೂ ಮಾಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಸಂಪತ್ತಿನ ಮತ್ತು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಅಸಮಾನತೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಕುಲಗಳ ಭಿನ್ನತೆ– ಇವುಗಳನ್ನು ಸಮತೋಲನಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಸರ್ಕಾರದ ಉದಾರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ರಂಗ ಉತ್ಸವಗಳು

ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗ ಉತ್ಸವಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಸಂಘಟನೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇಂಥ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ' ಉದ್ದೇಶ–ಸಂದರ್ಭಗಳು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತವೆ. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೪–೫ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಥೆನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ನಾಲ್ಕು ಡಯೋನಿಸಿಯಸ್ ಉತ್ಸವಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವಂತೆ. ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗ ಇದ್ದದ್ದು ಮೂರು ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ– ಮಾರ್ಚ್ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಿಟಿ ಡಯೋನಿಸಿಯಾ, ಡಿಸೆಂಬರ್‌ನಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ರೂರಲ್ ಡಯೋನಿಸಿಯಾ ಮತ್ತು ಜನವರಿಯ ಲೆನೆ ಉತ್ಸವ ಇವು ರಂಗ ಉತ್ಸವಗಳು. ಮೂರರಿಂದ ಐದು ದಿನಗಳ ಅವಧಿಯ ಈ ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ದಿನ ಡಯೋನಿಸಿಯಸ್‌ನ ಮೆರವಣಿಗೆ ನಗರಾದ್ಯಂತ ಸಂಚರಿಸಿ ಮುಖ್ಯ ಬಲಿಪೀಠದ ಬಳಿ ಬಲಿ ಕೊಡುವುದರೊಂದಿಗೆ ಮುಗಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ಎರಡನೆಯ ದಿನ ಡಿಥಿರ್ಯಾಂಬ್‌ಗಳನ್ನು ವಾಚಿಸುವ ಭಜನಾಸ್ಪರ್ಧೆಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿತ್ತು. ಅಥೆನ್ಸ್ ಸರ್ಕಾರವು ಹೊಸತಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಿದ್ದ ಹತ್ತು ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳಿಂದ ನಿಯುಕ್ತವಾದ ತಲಾ ೫೦ ಜನರ ಮೇಳಗಳು ಈ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಮೂರನೆಯ ದಿನದಿಂದ ನಾಟಕಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು; ದಿನಕ್ಕೊಬ್ಬರಂತೆ ಆಯ್ಕೆಯಾದ ನಾಟಕಕಾರರು, ಮೂರು ಟ್ರಾಜೆಡಿಗಳು ಕೂಡಿರುವ ಒಂದು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ ತ್ರಿವಳಿಯನ್ನೂ ಮತ್ತು ಒಂದು ಸಟೈರ್ ನಾಟಕವನ್ನೂ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಾಮೆಡಿ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಮೇಲೆ ಬಹುಶಃ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ದಿನವನ್ನೇ ಮೀಸಲಾಗಿಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ನಾಟಕಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಉತ್ಸವದ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಸರ್ಕಾರದ ನೇರ ಪಾತ್ರವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಸಿಟಿ ಡಯೋನಿಸಿಯಾ ಉತ್ಸವಕ್ಕೆ ಅಥೆನ್ಸಿನ ಮುಖ್ಯ ಮ್ಯಾಜಿಸ್ಟ್ರೇಟರೇ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಉತ್ಸವ ಮುಗಿದು ಒಂದು ತಿಂಗಳೊಳಗೆ ಮತ್ತೆ ಮುಂದಿನ ವರ್ಷದ



೧.೨೨. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿದ್ದನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಒಂದು ಮಾದರಿ. ಗುಡ್ಡದ ತಪ್ಪಲಿನಲ್ಲಿರುವ ದೇಗುಲವೇ ಸ್ಕೀನೆ ಕಟ್ಟಡವಾಗಿ, ಇಳಿಜಾರುಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಹಂತಗಳು.

ಉತ್ಸವಕ್ಕೆ ಅರ್ಜಿಗಳನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು; ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳೊಂದಿಗೆ ಅರ್ಜಿ ಸಲ್ಲಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಆಯ್ಕೆಯಾದ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಸರ್ಕಾರವೇ ಒಂದು ಮೇಳವನ್ನೂ, ತಯಾರಿಯ ಖರ್ಚನ್ನು ಭರಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ ಶ್ರೀಮಂತ 'ನಿರ್ಮಾಪಕ'ನನ್ನೂ ನಿಗದಿಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಿತ್ತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಸರ್ವಪ್ರಜಾಜನರೂ ಭಾಗವಹಿಸುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಸರ್ಕಾರ ಶ್ರಮಪಡುತ್ತಿತ್ತು. ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುವ ಗುಲಾಮರಿಗೆ ದಿನಭತ್ಯೆ ಕೂಡಾ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತಂತೆ! ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿದಿನ ಸೂರ್ಯೋದಯದಿಂದ ಸೂರ್ಯಾಸ್ತದವರೆಗಿನ ಈ ಉತ್ಸವಕ್ಕೆ ೧೫ರಿಂದ ೨೫ ಸಾವಿರ ಜನ ಸೇರುತ್ತಿದ್ದರು; ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ದಿನಾಚರಣೆಯೊಂದರ ಸನ್ನಿವೇಶ ಇಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಅರ್ಥಾತ್, ಈ ಇಡೀ ಉತ್ಸವವೇ ಸರ್ಕಾರದಿಂದ ಪೋಷಿತವಾದ ಒಂದು 'ಪ್ರಚಾರ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ'ವಾಗಿತ್ತು; ರಾಜ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ 'ಸಾಮೂಹಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ'ವಾಗಿತ್ತು.[೨] ಆದರೆ, ಸರ್ಕಾರ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿಯೂ, ಈ ಉತ್ಸವ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯ ಗುಣವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ಕಾಲದ ಭಜನೆ, ಬಲಿ, ಮೆರವಣಿಗೆಗಳು ಹೊಸ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಸ್ಪರ್ಧೆ, ಬಹುಮಾನ ಮುಂತಾದ ಅಂಶಗಳೊಂದಿಗೆ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಿಕ್ಕಾಗದಂತೆ ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಸಂಕ್ರಮಣಸ್ಥಿತಿ ಈ ಉತ್ಸವಗಳದ್ದು. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ರಂಗಾಂಶಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಸಿಗುವ ಚಲನಶೀಲತೆ ಇದೇ ಮೂಲದಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿದ್ದು.

ರಂಗಮಂದಿರ ಮತ್ತು ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ

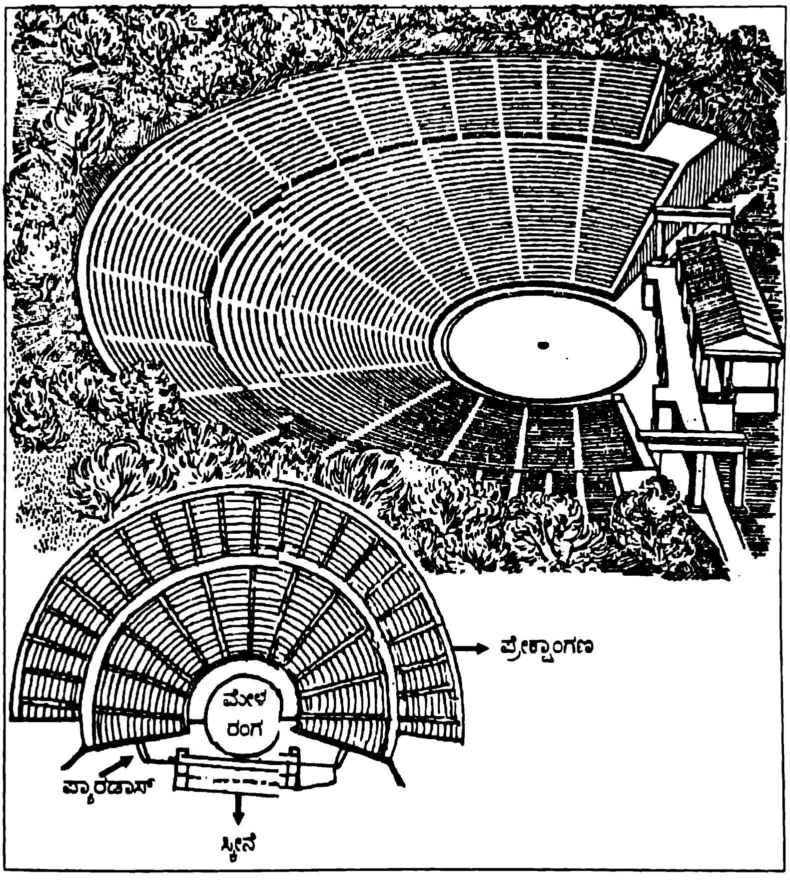
ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ಮತ್ತು ನಾಗರಿಕ ಅಂಶಗಳ ಇಂಥದೇ ಜಗ್ಗಾಟವು, ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ವಿನ್ಯಾಸ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿದ್ದು ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೫ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು, ಬಹುಶಃ ಬೆಟ್ಟದ ತಪ್ಪಲಿನಲ್ಲಿರುತ್ತಿದ್ದ ಡಯೋನಿಸಿಯಸ್ ಗುಡಿಯ ಎದುರಿಗೆ ಅಥವಾ ಅಂಥದೇ ಇನ್ನಾವುದೋ ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಾಚರಣೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಆಮೇಲೆ, ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಒಂದು ವೃತ್ತಾಕಾರದ ವೇದಿಕೆ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿರಬೇಕು; ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕೂರಲಿಕ್ಕೆ ಗುಡ್ಡದಲ್ಲಿ ಮೆಟ್ಟಿಲುಗಳನ್ನು ಕಡಿದಿರಬೇಕು. ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಬದಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಗುಡಿಯೇ ಒಂದು ಹಿನ್ನೆಲೆ ಕಟ್ಟಡವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡು ವೇದಿಕೆಯ ಹಿಂಬದಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು– ಇದು ಬಹುಶಃ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ವಿನ್ಯಾಸ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾದ ರೀತಿ. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ 'ಸ್ಥಳ'ವು 'ರಂಗಸ್ಥಳ'ವಾದ ಮತ್ತು 'ಮಂದಿರ'ವು 'ರಂಗಮಂದಿರ'ವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ.

ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೫ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಮುಂದೆ, ಇಂಥ ಹಲವಾರು ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಗ್ರೀಸಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತ ಹೋದವು. ಅಥೆನ್ಸ್, ಎಪಿಡಾರಸ್, ಒಲಂಪಿಯಾ ಮುಂತಾದ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಇವತ್ತಿಗೂ ಅಂಥ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಅವಶೇಷ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ರಂಗಮಂದಿರ ನಾವು ಇವತ್ತು ಸ್ಟೇಡಿಯಂ ಎಂದು ಕರೆಯುವ ನಿರ್ಮಿತಿಯನ್ನು ಹೋಲುವಂಥದು.

ಇದರ ಬಹುಭಾಗ ಅರ್ಧವೃತ್ತಾಕಾರದ ಪಾವಟಿಗೆಗಳಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ; ಗುಡ್ಡದ ಇಳಿಜಾರನ್ನೇ ಕಡಿದು ಕಲ್ಲುಕಟ್ಟಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದಂಥಾದ್ದು. ಇದರ ನಡುವೆ ತಗ್ಗಿನಲ್ಲಿ ಸು. ೬೦-೭೦ ಅಡಿ ವ್ಯಾಸದ ವೃತ್ತಾಕಾರದ ವೇದಿಕೆ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಅದನ್ನೇ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ-ಮೇಳರಂಗ- ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಮೇಳರಂಗದ ನಡುವೆ ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ಆಚರಣೆಗಳ ನೆರಳಾಗಿ ಉಳಿದ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಬಲಿಪೀಠ-Altar-ಇತ್ತು. ಈ ವೇದಿಕೆಯ ಹಿಂದೆ ಗ್ರೀಕ್ ದೇವಾಲಯಗಳನ್ನು ಹೋಲುವ 'ಸ್ಕೀನೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಕಟ್ಟಡವೊಂದು ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಕಟ್ಟಡದ ವಿನ್ಯಾಸ ಹೇಗಿತ್ತು, ಇದು ಖಾಯಂ ಕಟ್ಟಡವಾಗಿತ್ತೆ ಅಥವಾ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ನಿರ್ಮಿತಿಯಾಗಿತ್ತೆ ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಏಕಮತವಿಲ್ಲ. ಈ ಸ್ಕೀನೆ ಕಟ್ಟಡ ಎರಡೂ ಕಡೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣಕ್ಕೆ ಕೂಡಿರಲಿಲ್ಲ; ಸ್ಕೀನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದ ನಡುವಿನ ಈ ಎರಡು ಓಣಿಗಳಿಗೆ ಪ್ಯಾರಡಾಸ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಿತ್ತು. ಈ ಪ್ಯಾರಡಾಸ್‌ಗಳು ಮತ್ತು ಸ್ಕೀನೆ ಕಟ್ಟಡದಲ್ಲಿದ್ದ ಬಾಗಿಲುಗಳು ಪ್ರವೇಶ ಮತ್ತು ನಿರ್ಗಮನಗಳಿಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದವು.

ಈ ರಂಗಮಂದಿರ ತಟ್ಟನೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವುದು ಅದರ ಅಗಾಧತೆಯಿಂದ. ಎಪಿಡಾರಸ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ ೫೬ ಸಾಲು ಪಾವಟಿಗೆಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದು ಸುಮಾರು ೨೦ ಸಾವಿರ ಜನ ಕೂರುವಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿದೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೂ ಈ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಧ್ವನಿ ಪ್ರತಿಫಲನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅದ್ಭುತವಾದದ್ದು. ಇವತ್ತಿಗೂ ಆ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಸಂದರ್ಶಿಸುವ ಪ್ರವಾಸಿಗಳಿಗೆ ಅಲ್ಲಿಯ

೧.೨೩. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ನಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ಇಡಿಯ ಕಟ್ಟಡದ ಊಹಾರಚನೆ.



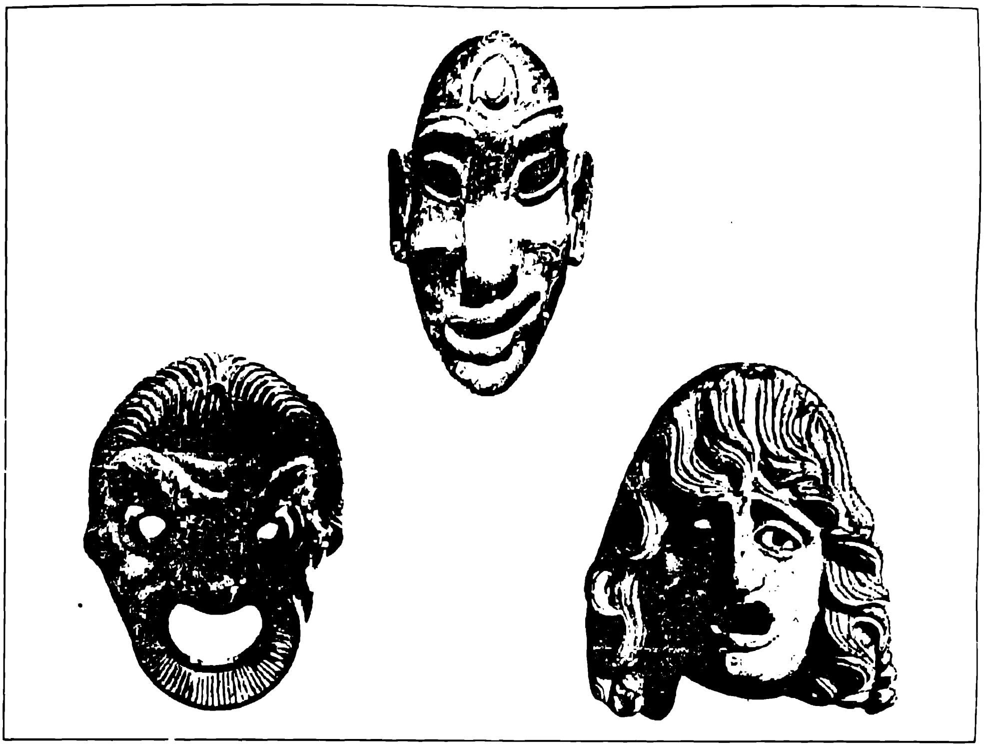
ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಗಳು ಮೇಳರಂಗದ ನಡುವೆ ನಿಂತು ಬೆಂಕಿಕಡ್ಡಿ ಗೀರಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರಂತೆ; ಆ ಶಬ್ದ ಕಡೆಯ ಸಾಲಿನ ವರೆಗೂ ಕೇಳುತ್ತದಂತೆ. ಈ ರಂಗಮಂದಿರದ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕದ ಆಕಾರವೇ ಈ ಅದ್ಭುತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಇನ್ನೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ– ಅದು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗಗಳನ್ನು ಸಹಯೋಗಗೊಳಿಸಿ ಕೊಂಡ ರೀತಿ. ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರ ಒಂದು ಕಟ್ಟಡವೇ ಅಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ– ಇದರ ಸ್ಕೀನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣಗಳು ಕೂಡುವುದಿಲ್ಲ; ಮುಚ್ಚಿಗೆಯಂತೂ ಹೇಗೂ ಇಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಇದು ಗುಡ್ಡ ತಪ್ಪಲುಗಳ ರೂಪಾಂತರವೇ ಹೊರತು ನಿರ್ಮಾಣವೂ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗಂತ ಇದು ನಿಸರ್ಗದತ್ತ ಆವರಣವೊಂದನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಅರ್ಥಾತ್– ನಾಗರಿಕ ಪೂರ್ವ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳು ಬಳಸಿಕೊಂಡ 'ಸ್ಥಳ'ಕ್ಕೂ ಆಮೇಲೆ ರೋಮನ್ನರು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಆಲಂಕಾರಿಕ 'ಕಟ್ಟಡ'ಕ್ಕೂ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿದೆ ಈ ರಂಗಮಂದಿರದ ಕಲ್ಪನೆ.[೩]

ಇಂಥ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ರೀತಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗ್ರೀಕ್ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲೇ ಹಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕಂಡಿದೆ– ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ರಂಗ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು. ಮೊದಮೊದಲು ಈ ರಂಗಮಂದಿರ ಒಂದು ತಟಸ್ಥ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸ್ಥಳವಷ್ಟೇ ಆಗಿ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟಿರಬೇಕು. ಅರ್ಥಾತ್– ನಾಟಕದ ಸ್ಥಳ ಮಾತಿನಿಂದ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು, ರಂಗಮಂದಿರದಿಂದಲ್ಲ. ಆಮೇಲೆ ಸ್ಕೀನೆ ಕಟ್ಟಡ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾದಂತೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ರಂಗರೂಢಿಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ಸ್ಕೀನೆ ಒಂದು ಅರಮನೆಯ ಸೂಚಕವಾಗಿ, ಅದರ ಹಲವು ಬಾಗಿಲುಗಳು ಅರಮನೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ಥಳವನ್ನು ತೋರಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಾಗತೊಡಗಿದವು. ಹಾಗೆಯೇ ಸ್ಕೀನೆಯ ಮಹಡಿಯು ದೇವತೆಗಳು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಲಿಕ್ಕೂ ಸ್ಕೀನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದ ನಡುವಿನ ಓಣಿಗಳು ಊರ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಮತ್ತು ಊರಿನೊಳಕ್ಕೆ ಬಂದು ಹೋಗುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಿಕ್ಕೂ ಬಳಕೆಯಾದವು.



೧.೨೪. ಗ್ರೀಕ್ ಕಾಮೆಡಿ ಮತ್ತು ಟ್ರಾಜೆಡಿಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು.
ರೋಮನ್ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು.



೧.೨೫. ಗ್ರೀಕ್ ಕಾಮೆಡಿ ಮತ್ತು ಟ್ರಾಜೆಡಿಯ ಮುಖವಾಡಗಳು.
ಮೇಲಿನದು- ಕಾಮೆಡಿ ಯದು; ಕೆಳಗಿನ ಎರಡು- ಟ್ರಾಜೆಡಿಯದು.

ಈ ರಂಗರೂಢಿಗಳನ್ನು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳು ಕಾಣಿಸುವ ಸ್ಥಳ- ಅರಮನೆಯ ಮುಂಭಾಗ; ಬೇರೆ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಎಲ್ಲ ಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಇಲ್ಲೇ ವರದಿಯಾಗುವ ಹಾಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ರಂಗಮಂದಿರವೇ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯೂ ಆಗಿತ್ತೆಂದು ನಿರ್ಣಯಿಸಬಹುದು.

ಆದರೂ, ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಕೆಲವು ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆಯನ್ನೂ, ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಕ್ಕೆ ದಾಖಲೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಸ್ಕೀನೆ ಕಟ್ಟಡದ ಎದುರಿಗೆ ಸ್ಥಳಸೂಚಕವಾಗಿ ಪಿನಾಕ್ಸ್ ಎಂಬ ಚಿತ್ರಿತ ಫಲಕಗಳನ್ನೂ ಪೆರಿಯಾಕ್ಟಾಯ್ ಎಂಬ ಪಟ್ಟಕದಾಕಾರದ ಚಿತ್ರಿತ ಪಿಂಗುಗಳನ್ನೂ, ತಂದಿಡುವ ಮತ್ತು ಬದಲಾಯಿಸುವ ರೂಢಿ ಇಂತಹ ತಂತ್ರಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಹಾಗೆಯೇ ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳನ್ನು- ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ರಂಗದ ಹೊರಗೆ ಕೊಲೆಯಾದ ಪಾತ್ರಗಳ ಶವವನ್ನು- ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಈಸ್ಕೈಕ್ಲಿಮಾ ಎಂಬ ದೂಡು ಗಾಡಿಯೊಂದು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ದಾಖಲೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ; ದೇವರು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಲಿಕ್ಕೆ ಮಶೀನಾ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಕ್ರೇನುಗಳು ಬಳಕೆಯಾದ ಉಲ್ಲೇಖಗಳೂ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ಈ ಎಲ್ಲ ತಂತ್ರಗಳೂ ಗ್ರೀಕ್ ವಿನ್ಯಾಸ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸೇರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಮಸಾಲೆಗಳು; ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇಳಿಗಾಲದಲ್ಲಿ ಇವು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾದವು.

ವೇಷಭೂಷಣ ಮತ್ತು ಪರಿಕರ

ಇನ್ನು, ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಮುಖ ರಂಗಪರಿಕರಗಳೆಂದರೆ ವೇಷಭೂಷಣ ಮತ್ತು ಮುಖವಾಡಗಳು. ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ, ಟ್ರಾಜೆಡಿಗೆ ಗಂಭೀರ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನೂ, ಕಾಮೆಡಿಗೆ ದಿನ ನಿತ್ಯದ ಉಡುಗೆಗಳನ್ನೂ, ಕೆಲವು ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ವೇಷಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು ಸಟೈರ್‌ಗೆ ವಿಡಂಬನೆಯ ವಸ್ತ್ರಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ದಾಖಲೆಗಳು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ,

ಈ ಎಲ್ಲ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ಅಗಾಧತೆಗೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಮನುಷ್ಯ ದೇಹವನ್ನೂ ಚಲನೆಯನ್ನೂ ಹಿಗ್ಗಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಟ್ರಾಜೆಡಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಚೈತಾನ್ ಎಂಬ ಉದ್ದನೆಯ ನಿಲುವಂಗಿ ಲಂಬ-ರೇಖೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದು ಎತ್ತರವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಎತ್ತರವಾದ ಹಿಮ್ಮಡಿಗಳಿರುವ ಬೂಟುಗಳನ್ನೂ, ಎತ್ತರದ ಕಿರೀಟವನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಕಾಮೆಡಿಗೆ ನಿತ್ಯದ ಹರಕು ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನೂ ಸಟ್ಯರ್‌ಗೆ ಅರೆಮನುಷ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳೆಂಬ ಭಾಸ ಹುಟ್ಟಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಚರ್ಮದ ಲಂಗೋಟಿಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿದ್ದು ಆ ಕಾಲದ ಕುಂಭಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಬಾಲ, ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತವಾದ ಜನನೇಂದ್ರಿಯ, ಕೊಂಬು ಮುಂತಾದ ಜೋಡಣೆಗಳೂ ಸಹ ಕಾಮೆಡಿ ಮತ್ತು ಸಟ್ಯರ್‌ನ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಅಂಗವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶಗಳು ಮೂರು-ಸಾವಿರಾರು ಜನಕ್ಕೆ ಕಾಣುವಂತೆ ಮುಖಭಾವನೆಯನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಲಿಕ್ಕೆ; ಒಬ್ಬನೇ ನಟ ಒಂದು ಪಾತ್ರದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗುವುದನ್ನು ಸುಲಭಗೊಳಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ನಟನ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ವರ್ಧಿಸಲಿಕ್ಕೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮುಖವಾಡವೂ ಆಯಾ ಪಾತ್ರದ ಸ್ಥಾಯೀ ಭಾವವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಿತ್ತು- ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ತಟಸ್ಥ ಭಾವದ ಮುಖವಾಡ ಬಳಕೆಯಾದರೆ, ಗಂಭೀರ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಆಯಾ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸುವಂತಹ ಮುಖವಾಡಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಬಟ್ಟೆ, ಬೆಂಡು ಮತ್ತು ಮೆದು ಮರದಿಂದ ತಯಾರಿಸಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಮುಖವಾಡಗಳ ಒಳಗೆ ಲಾಳಿಕೆಯಂತಹ ಒಂದು ಸರಳ ಧ್ವನಿವರ್ಧಕವನ್ನೂ ಕೂಡಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು; ಅದು ಸಹಸ್ರ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ತಲುಪಿಸಲು ನಟನಿಗೆ ನೆರವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಅಭಿನಯ-ನಟರು

ಇಂಥ ಬೃಹತ್ ರಂಗಮಂದಿರ, ಈ ರಂಗರೂಢಿಗಳು ಮತ್ತು ವೇಷಭೂಷಣ ಮುಖವಾಡಗಳು- ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಗ್ರೀಕ್ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿ ಹೇಗಿರಬಹುದೆಂದು ಸುಲಭವಾಗಿ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇಂಥ ರಂಗ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವು ಯಾವುದೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚಲನೆಗಳನ್ನಾಗಲೀ, ಭಾವಾಭಿನಯವನ್ನಾಗಲೀ ಆಧರಿಸಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತವಾದ ಚಲನೆ ಮತ್ತು ಭಂಗಿಗಳು, ಸಹಸ್ರ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೂ ಕಾಣಿಸಬಹುದಾದ ಹಾವಭಾವಗಳು- ಇವೇ ಆ ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಾಂಶಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಅಭಿನಯ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದ್ದು- ವಾಚಿಕದ ಮೇಲೆ. ಆ ಕಾಲದ ನಟರಿಗೆ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ತಯಾರಿ, ಶಿಕ್ಷಣಗಳೂ ಈ ವಾಚಿಕವನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮಾತನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಸುವ, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷಣಕಲೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಜನರನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಹಾಗೂ ಕಾವ್ಯದ ಸೊಗಸನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ತಲೆದೂಗುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳು ನಟನ ಬಂಡವಾಳವಾಗಿದ್ದವು. ಮಾತೇ ಮುಖ್ಯಾಂಶವಾದದ್ದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಏಕತಾನತೆ ಉಂಟಾಗದಂತೆ ಹಲವು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಈ ಅಭಿನಯ ಹುಡುಕಿತ್ತು; ವಾಚಿಕವನ್ನು ಮಾತು, ಪಠಣ ಮತ್ತು ಹಾಡು ಎಂಬ ಮೂರು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿತ್ತು. ಪಾತ್ರಗಳ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಾಧಾರಣ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಮಾತು; ಛಂದಸ್ಸಿನೊಂದಿಗೆ ವಾಚಿಸಬಹುದಾದ ಕಾವ್ಯಭಾಗಗಳು ಪಠಣ ಮತ್ತು ಸ್ವರತಾಳಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು ಹಾಡು- ಈ ಮೂರೂ ರೀತಿಯ ವಾಚಿಕಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳೂ ವಿವಿಧ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬೆರೆಸಿಕೊಂಡಿವೆ.

ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ಬೇರುಗಳಿರುವ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯು ತನ್ನ ಪ್ರಾರಂಭದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು 'ಅವಾಸ್ತವಿಕ' ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಅವಲಂಬಿಸಿದರೂ ಆಮೇಲೆ, ನಾಗರಿಕವಾಗುತ್ತ ಹೋದಂತೆ, ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸಹಜತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸಿರಬೇಕೆಂದು ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪುರಾವೆಯೂ ಇದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ- ಆದಿಮ ಅವಸ್ಥೆಯ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮೇಳವೊಂದೇ ಇತ್ತು, ನಟರು ಇರಲಿಲ್ಲ. ಥೆಸ್ಪಿಸ್‌ನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಐವತ್ತು ಜನರ ಮೇಳ ಹಾಗೂ ಒಬ್ಬ ನಟ ಇರುವ ರೂಢಿ ಬಂತು. ಆಮೇಲೆ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗನಾದ ಏಸ್ಕಿಲಸ್ ನಟರ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಎರಡಕ್ಕೆ ಏರಿಸಿದ; ಮೇಳದ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ೧೨ಕ್ಕೆ ಇಳಿಸಿದ. ಆಮೇಲಿನ ನಾಟಕಕಾರ ಸೊಫೊಕ್ಲಿಸ್ ಇನ್ನೂ ಒಬ್ಬ ನಟನನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಯುರಿಪಿಡೀಸ್, ತನ್ನ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರವನ್ನೇ ಕೊಡದೆ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿಸಿದ. ಹೀಗೆ, ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆದಂತೆ ಕಥಾನಕ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ನಾಟಕೀಯತೆ ಬೆಳೆಯಿತು; ಕಥಾಕಾರರಾದ ಮೇಳದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಇಳಿದು ಅಭಿನಯಕಾರರಾದ ನಟರು ಮೇಲೇರಿದರು; ಅಭಿನಯವು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಶೈಲೀಕರಣಗಳನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ವಾಸ್ತವದ ಲೇಪ ಪಡೆಯತೊಡಗಿತು.

ಇಷ್ಟಾದರೂ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಟರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಎದ್ದು ಕಾಣುವುದು ಮೇಳವೇ. ಬಹುಪಾಲು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮೇಳ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲೇ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಆಮೇಲೆ ನಾಟಕ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆಯೇ ನಿರ್ಗಮಿಸುವುದು. ಟ್ರಾಜೆಡಿಯಲ್ಲಿ ೧೦-೧೫ ಜನ, ಕಾಮೆಡಿಯಲ್ಲಿ ೨೪ ಜನ ಇರುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಗುಂಪು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಏಕಕಂಠದಲ್ಲಿ ವಾಚಿಸಿದರೆ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ವಾಚನವನ್ನು ಹಂಚಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಮೇಳದ ಸದಸ್ಯರು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರೇ ಮಾತಾಡುವುದೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಮಾತಿನಲ್ಲಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಚಲನೆ, ಭಂಗಿ, ಮುದ್ರೆಗಳಲ್ಲೂ ಏಕರೂಪತೆ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ವರ್ಧಿತವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಗ್ರೀಕ್ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ಕೆಲಸ ಹಲವು ಬಗೆಯದು- ಇದೇ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಸೂತ್ರಧಾರ-ಕಥಾಕಾರ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಾಟಕದ ಒಂದೊಂದು ಘಟಕದ ತುದಿಗೆ ಮೇಳ ಬಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತದೆ, ನಾಟಕದ ಹರಿವಿಗೆ ಒಂದು ಲಯವನ್ನು ತರುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮೇಳ ನಟರೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚೆಗೂ ತೊಡಗುತ್ತದೆ, ಉಪದೇಶ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆಗಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಆದರ್ಶ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಂತೆ ಘಟನೆಯ ಹೊರಗೆ ನಿಂತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ- ವಾಚಿಕ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಇದು ದೃಶ್ಯವೈಭವವನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಮೇಳವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿದ್ದವರು- ೩-೪ ಜನ ನಟರು ಮಾತ್ರ. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದವರು ಅವರೇ ಮೂರ್‍ನಾಲ್ಕು ಜನ. ಮುಖವಾಡದ ಬದಲಾವಣೆಯೇ ಪಾತ್ರದ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಆಗಿದ್ದರಿಂದ ಇದು ಕಷ್ಟವೇನೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ ಈಡಿಪಸ್-ಮೂರೇ ನಟರು ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಲಿಕ್ಕಾಗುವಂತೆ ರಚಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಒಬ್ಬ ನಟ ಈಡಿಪಸ್ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ಎರಡನೆಯವನು ಕ್ರೆಯಾನ್ ಮತ್ತು ಕೋರಿಂಥ್‌ನ ದೂತನನ್ನೂ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ನಟ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಮಾಡಿದರೆ ಸಾತತ್ಯ ಮುರಿಯದಂತೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಬರೀ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಅನುಕೂಲತೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಕೂಡಾ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ತಂತ್ರವನ್ನೇ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಷಯ. ಮೇಳ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದೆ; ಕಥೆಯ ಕೆಲವು ನಾಟಕೀಯ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಮೇಳದ ಕೆಲವರೇ ಅಭಿನಯಿಸಿಯೂ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ- ಇದು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ತತ್ವ. ಈ ತತ್ವದ ಮೂಲದಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಈ ಬಹು ಪಾತ್ರಧಾರಣೆಯ ತಂತ್ರ.

ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ಅವಶೇಷಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇವತ್ತಿಗೂ ಉಳಿದಿರುವ ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿ- ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿವಿಧ ರಂಗಾಂಶಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅಂತಿಮ ಸಮರ್ಥನೆ ನಮಗೆ ದೊರಕುವುದು ಈ ಮೂಲದಿಂದ. ನಮಗೆ ದೊರಕುವ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ- ೪೨. ಆದರೆ ಹಲವು ನೂರು ನಾಟಕಗಳು ಆ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಬಗ್ಗೆ, ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡ ಬಗ್ಗೆ ದಾಖಲೆಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲೊಬ್ಬನಾದ ಏಸ್ಕೈಲಸ್‌ನೇ ಒಟ್ಟು ತೊಂಬತ್ತು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದನಂತೆ; ಆದರೆ ಲಭ್ಯವಾಗಿರುವುದು ಅವನ ಏಳು ನಾಟಕಗಳು ಮಾತ್ರ. ಇಷ್ಟಾದರೂ, ಸಿಕ್ಕಷ್ಟೇ ನಾಟಕಗಳು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ; ಆ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಮಹತ್ವಗಳನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆ- ಟ್ರಾಜೆಡಿ ಅರ್ಥಾತ್ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ, ಕಾಮೆಡಿ ಅರ್ಥಾತ್ ಹರ್ಷನಾಟಕ ಮತ್ತು ಸಟೈರ್ ಅಂದರೆ ವಿಡಂಬನ ನಾಟಕ. ಪೌರಾಣಿಕ ಅಥವಾ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುವನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಉದಾತ್ತ ಬದುಕಿನ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನೂ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನೂ ಪರಿಶೀಲಿಸುವಂಥದು ಟ್ರಾಜೆಡಿ. ನಿತ್ಯಬದುಕಿನ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಮಾನವ ವಿಕೃತಿಗಳನ್ನು ಲೇವಡಿಮಾಡುವುದು ಕಾಮೆಡಿ ಪ್ರಕಾರ. ಸಟೈರ್ ಅಂದರೆ ದೇವಾನುದೇವತೆಗಳನ್ನು ವಿಡಂಬಿಸುವಂಥದು; ಹಳ್ಳಿಗಾಡಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುವಂಥದು. ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಮಾಹಿತಿ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ; ಯುರಿಪಿಡೀಸ್‌ನ ಸೈಕ್ಲೋಪ್ಸ್ ಎಂಬ ಒಂದೇ ಕೃತಿ ಇದಕ್ಕೆ ಇಡಿಯಾಗಿ ಸಿಗುವಂಥ ಉದಾಹರಣೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ಸಂವಿಧಾನ ಬಹಳ ಬಿಗಿಯಾದ್ದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಮುಂದೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಆದರ್ಶವಾದ ಐದಂಕದ ವಿನ್ಯಾಸ ಇಲ್ಲೇ ಬೀಜರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ಒಂದು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ವಿನ್ಯಾಸ ಹೀಗೆ: ಮೊದಲು ಪ್ರಸ್ತಾವನಾ ದೃಶ್ಯ - Prologue- ಅದು ಕಥೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವಂಥದು. ಆಮೇಲೆ ಮೇಳದ ಪ್ರವೇಶ ಮತ್ತು ನಾಟಕದ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಅಣಿಗೊಳಿಸುವ ಪ್ಯಾರಡಾಸ್

ಎಂಬ ಭಾಗ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಿನದು ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ದೇಹ– ಅದರಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಐದು ಘಟನೆಗಳಾಗಿ ವಿಭಜಿತವಾಗಿದ್ದು ಪ್ರತಿ ಎರಡು ಘಟನೆಗಳ ನಡುವೆ ಮೇಳದ ಭಾಷಣ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಐದು ಘಟನೆಗಳ ರಚನೆಯೇ ಮುಂದೆ ಐದಂಕದ ವಿನ್ಯಾಸವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರಬೇಕೆಂದು ಇತಿಹಾಸಕಾರರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುವುದು ಮತ್ತೆ ಮೇಳದಿಂದ; ಪರಿಸಮಾಪ್ತಿಗೊಳಿಸುವ ಅಂತಿಮದೃಶ್ಯದಿಂದ. ಇನ್ನು ಕಾಮೆಡಿಯ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಎರಡೇ ಭಾಗಗಳು– ಮೊದಲ ಭಾಗ ಸಮಸ್ಯಾಸ್ಥಾಪನೆಯನ್ನೂ, ಎರಡನೆಯ ಭಾಗ ಸಮಸ್ಯಾಪೂರಣವನ್ನೂ ಮಾಡುವಂಥವು. ನಡುವೆ ಮೇಳದ ಒಂದು ಭಾಷಣವು ಸಮಸ್ಯೆಯ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಸುತ್ತದೆ.

ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ನಾಟಕಕಾರರು

ಗ್ರೀಕ್ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಅಥೆನ್ಸಿನ ಪ್ರಜಾಸತ್ತೆಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರತೀಕ– ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥೆನ್ಸಿನ ಪ್ರಜಾಸತ್ತೆಯ ಹಾಗೆ ಟ್ರಾಜೆಡಿಯೂ ಹೊರ ನೋಟಕ್ಕೆ ಜನರ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂಥದು. ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಸಮಾನ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಬೃಹತ್ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮುದಾಯ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ಆದರೆ, ಮತ್ತೆ ಅಥೆನ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಜಾಸತ್ತೆಯ ಹಾಗೆ, ಇದೂ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂಥದು. ಗಣ್ಯವರ್ಗದ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲೇ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಪ್ರಕಾರ ಇದು. ಹೀಗೆ, ಅಥೆನ್ಸ್ ನಾಗರಿಕತೆಯ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನೇ ರಕ್ತಗತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಟ್ರಾಜೆಡಿಗೆ ಸರ್ಕಾರದ ಅಧಿಕೃತ ಮಾಧ್ಯಮವೆಂದು ಮಾನ್ಯತೆ ಸಿಕ್ಕಿತ್ತು; ಸಹಾಯ ಮಾಡುವುದರ ಜತೆಗೆ ಸರ್ಕಾರ ಆಯ್ಕೆ– ಬಹುಮಾನ ಮುಂತಾದ ಮಾರ್ಗಗಳಿಂದ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನೂ ತನ್ನ ಕೈಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿತ್ತು.

ಎಲ್ಲ ಗ್ರೀಕ್ ಟ್ರಾಜೆಡಿಗಳ ವಸ್ತು ಮೂಲತಃ ಒಂದೇ – ರಾಜ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಕುಲವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷ. ಈ ಸಂಘರ್ಷ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನೇರವಾದ ರಾಜಕೀಯ ಬಡಿದಾಟವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದರೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಎರಡು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಮನೋಧರ್ಮಗಳ ಜಗ್ಗಾಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಒಂದು ಕಡೆ– ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ಸೆಳೆತಗಳಿರುವ, ಪುರಾಣಮೂಲದ, ಅನೈಚಾರಿಕ 'ಡಯೋನಿಸಿಯನ್' ಮನೋಧರ್ಮ ಇದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಹೊಸ ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸುವ, ವೈಚಾರಿಕವಾದ 'ಅಪೋಲೋನಿಯನ್' ಮನೋಧರ್ಮವಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಟ್ರಾಜೆಡಿಗಳೂ ಈ ಎರಡೂ ಮನೋಧರ್ಮಗಳನ್ನು ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿವೆ; ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಔಪಚಾರಿಕವಾಗಿಯಾದರೂ ರಾಜ್ಯಶಕ್ತಿಯ ಗೆಲುವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಮೊದಲ ಟ್ರಾಜೆಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಡಯೋನಿಸಿಯನ್ ಪಾಲು ಹೆಚ್ಚಿದೆ; ಆಮೇಲೆ ಅಪೋಲೋನಿಯನ್ ಒಲವು ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತ ಹೋಗಿದೆ. ಎಸ್ಕೈಲಸ್, ಸೊಫೊಕ್ಲಿಸ್ ಮತ್ತು ಯುರಿಪಿಡೀಸ್– ಈ ಮೂವರು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇದೇ.

ನಮಗೆ ದೊರಕಿರುವ ಅತ್ಯಂತ ಹಳೆಯ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕಾರ– ಎಸ್ಕೈಲಸ್ (ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೫೨೫–೪೫೬). ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆತನನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಪ್ರಥಮ ನಾಟಕಕಾರನೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀಮಂತ ಕುಟುಂಬವೊಂದರಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಸಿನ ಪರವಾಗಿ ಹೋರಾಡಿದ್ದ ಈತ ಹೊಸ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟ– ಪಕ್ಷಪಾತಿ. ಆದರೆ, ಅವನ ಕಾಲದ ಸಮಾಜದ ಹಾಗೆಯೇ, ಕುಲದ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಲಾಗದೇ ಒದ್ದಾಡಿದವನೂ ಹೌದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅವನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರಾಜ್ಯ ಕುಲಗಳ ಸಂಘರ್ಷ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇಡಿಯ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡದಲ್ಲೇ ಒಂದು ಭಾರೀ ಉತ್ಪಾತ ಸಂಭವಿಸಿ ಮೌಲ್ಯಗಳು, ಪ್ರಮಾಣಗಳು, ದೇವತೆಗಳು ಎರಡು ಪಾಳಯಗಳಲ್ಲಿ ಧ್ರುವೀಕರಣಗೊಂಡು ಬಡಿದಾಡುತ್ತಿರುವ ಭಾಸ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ.

ಆತನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕತ್ರಿವಳಿ 'ಒರೆಸ್ಟಿಯಾ' ಇದಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆ. ಟ್ರಾಯ್ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಗೆದ್ದು ವೀರಾವೇಶದಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಬಂದ ದೊರೆ ಅಗಮೆಮ್ನಾನ್ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿ ಕ್ಲೈಟಮ್ನೆಸ್ಟ್ರಾ ಮತ್ತು ಆಕೆಯ ಪ್ರಿಯಕರ ಕೂಡಿ ಮಾಡಿದ ಸಂಚಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಮೊದಲ ನಾಟಕದ ಕಥೆ. ಎರಡನೆಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಅಗಮೆಮ್ನಾನ್‌ನ ಮಕ್ಕಳು ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾ ಮತ್ತು ಒರೆಸ್ಟಸ್ ತಂದೆಯ ಕೊಲೆಯ ಪ್ರತೀಕಾರಕ್ಕೆ ಕಾಯುತ್ತಾರೆ; ಒರೆಸ್ಟಸ್ ತಾಯಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಮೂರನೆಯ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಈ ಜೋಡಿ ಪಾತಕಗಳ ನ್ಯಾಯ ನಿರ್ಣಯ. ಈ ನ್ಯಾಯಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಮಾನದಂಡಗಳು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಹಳೆಯ ಪೀಳಿಗೆಯ ಎರಿನಿಯಾ ದೇವತೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಕ್ಲೈಟಮ್ನೆಸ್ಟ್ರಾ ತನ್ನ ಗಂಡನನ್ನು ಕೊಂದಿದ್ದು ಮಹಾಪಾತಕವಲ್ಲ; ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವನು ಅವಳಿಗೆ 'ರಕ್ತಸಂಬಂಧಿ'ಯಲ್ಲ. ಆದರೆ ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ಕುಟುಂಬದ ಯಜಮಾನನ ಕೊಲೆ; ಹಾಗಾಗಿ ಶಿಕ್ಷಾರ್ಹ. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ, ಎಸ್ಕೈಲಸನ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ಪರ ವಿರುದ್ಧದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಸಮಸಮವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅಥೆನಾ ದೇವತೆ ತನ್ನ ವಿಶೇಷ ಮತದಿಂದ ಒರೆಸ್ಟಸ್‌ನನ್ನು ಪಾರುಮಾಡುತ್ತಾಳೆ; ಎರಿನಿಯಾ

ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಸಮಾಧಾನಪಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ– ಮಾತೃಪ್ರಧಾನ– ಪಿತೃಪ್ರಧಾನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ, ರಕ್ತ– ಕುಟುಂಬ ಸಂಬಂಧಗಳ, ಕುಲ–ರಾಜ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ಆಶಯವನ್ನು ನಾಟಕ ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ.

ಇಂಥ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಆಶಯ– ಎರಡನೆಯ ಗ್ರೀಕ್ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಕಾರ– ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೪೯೭–೪೦೬)ನಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುನ್ನಡೆದಿದೆ. ಈತ ಹುಟ್ಟುವುದರೊಳಗೇ ಅಥೆನ್ಸ್ ಪ್ರಜಾಸತ್ತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಾಗಿತ್ತು; ಎಸ್ಕೈಲಸ್ಸನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿದ್ದ ಕುಲ–ರಾಜ್ಯಗಳ ದ್ವಂದ್ವಗಳು ಇಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ಮೇಲ್ನೋಟದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಅಲ್ಲದೆ, ಈತನ ಕಾಲದ ಅಥೆನ್ಸ್ ಸಂಪತ್ತು ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ತನ್ನ ಉತ್ತುಂಗವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಬಿಟ್ಟಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇವನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಘರ್ಷವು ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದಿಲ್ಲ; ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾನಸಿಕ ಒಳತೋಟಿಯಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿ ಹುದುಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಈತ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಮಹಾನ್ ಪಾತ್ರ ಈಡಿಪಸ್, ಒರೆಸ್ಟಸ್‌ನಂತೆ ಬಹಿರ್ಮುಖಿಯಾಗಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ಅಂತರ್ಮುಖಿಯಾಗಿ ಸಂಕಟಪಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲೂ ಮೂಲ ಸಂಘರ್ಷ ಕುಲ ಮತ್ತು ರಾಜ್ಯಗಳ ನಡುವಿನದ್ದೇ. ತಂದೆಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದಾಗಲಿ, ತಾಯಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುವುದಾಗಲಿ ಹಳೆಯ ಮಾತೃಪ್ರಧಾನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಅಪರಾಧವೇ ಅಲ್ಲ; ಆದರೆ ಹೊಸ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಹೇಯ. ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ– ಒರೆಸ್ಟಿಯಾದಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ನ್ಯಾಯಾಲಯದ ಮೆಟ್ಟಿಲು ಹತ್ತುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇದು ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರದ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದಿಂದಾಗಿಯೇ ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್‌ನಿಗೆ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಕ ನಾಟಕಕಾರನೆಂಬ ಹೆಸರು ದೊರೆತಿದೆ; ಆ ಸಮಾಜದ ಬಿರುದು, ಬಹುಮಾನಗಳು ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಆತನಿಗೆ ದಕ್ಕಿವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ನಾಟಕ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲೂ ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್ ಅಸಾಧಾರಣ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಈಡಿಪಸ್‌ನಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಂದೆ ಮುಂದೆ ನಡೆದಂತೆ ಕಥೆ ಹಿಂದೆ ಹಿಂದೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಲದ ಹಿಂದು–ಮುಂದಿನ ಹರಿವುಗಳನ್ನು ಇಷ್ಟು ಚಾಣಾಕ್ಷವಾಗಿ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿದ ಈ ಸಂವಿಧಾನವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಅಪರೂಪವಾದದ್ದು.

ಮೂರನೆಯ ನಾಟಕಕಾರ ಯುರಿಪಿಡೀಸ್ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೪೮೪–೪೦೬) ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸನ ಸಮಕಾಲೀನ; ಆದರೆ ದೃಷ್ಟಿ–ಧೋರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಇಬ್ಬರು ನಾಟಕಕಾರರಿಗಿಂತಲೂ ತೀರಾ ಭಿನ್ನ. ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದ ಯುರಿಪಿಡೀಸ್ ಆಗಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರ; ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಇವನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಯಾವತ್ತೂ ಪಥ್ಯವಾದದ್ದಿಲ್ಲ. ಯುರಿಪಿಡೀಸನ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಮೂಲವಿರುವುದು ಆಗಷ್ಟೇ ಗ್ರೀಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ 'ಸೋಫಿಸ್ಟ್' ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ. ಈ ಸೋಫಿಸ್ಟರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಪ್ರಥಮ 'ವಿಚಾರವಾದಿ'ಗಳು. ಇವರ ಪ್ರಕಾರ– ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ಬಂದ ಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕಿಂತ ಆಮೇಲೆ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮುಖ್ಯ; ವಂಶಗುಣಕ್ಕಿಂತ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮುಖ್ಯ; ನಿಖರವಾದ ತಾರ್ಕಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯೇ ಮನುಷ್ಯ ಸಮಾಜದ ಪ್ರಮುಖ ಶಕ್ತಿ. ಇಂಥ ವೈಚಾರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಯುರಿಪಿಡೀಸ್ ಗ್ರೀಕ್ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಬೇರೆಯೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ವಿಮರ್ಶಕರು ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ, ಪುರಾಣಗಳು ಈತನಿಗೆ ತನ್ನ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ನೇತುಹಾಕುವ ಮೊಳೆಗಳಷ್ಟೇ ಆಗಿವೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ– ಈತನ ನಾಟಕ 'ಮೀಡಿಯಾ'ದ ನಾಯಕಿ ಒಬ್ಬ ವೈಚಾರಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿ; ಯುದ್ಧ ಮಾಡುವುದಕ್ಕಿಂತ ಕಷ್ಟವಾದ ಕೆಲಸ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಸಾಕುವುದು ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುವವಳು. ತನ್ನ ಕುಲವನ್ನು ಗೆದ್ದು ತನ್ನನ್ನು ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದ ರಾಜ, ಈಗ ಬೇರೊಬ್ಬ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಹೊರಟಿದ್ದಾನೆ– ಎನ್ನುವುದು ಆಕೆಗೆ ತಿಳಿದದ್ದೇ ಆಕೆ ಅವನನ್ನೂ ಮಕ್ಕಳನ್ನೂ ಕೊಂದು ದೇಶಬಿಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಇಷ್ಟೇ ಭೀಕರವಾದ ಕೊಲೆಗಳು ಬೇರೆ ನಾಟಕಕಾರರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ನಡೆದಿದೆ; ಆದರೆ ಈ ಕೊಲೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ಪ್ರಖರವಾದ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಬೇರಾವ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲೂ ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ, ಎಸ್ಕೈಲಸ್‌ನ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ನಿಗೂಢವಾಗಿ ಕಂಡ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವಿಧಿ– ಯುರಿಪಿಡೀಸನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಬರುವಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಬೆಳಕಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸತೊಡಗಿದ ಮಹತ್ವದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಗ್ರೀಕ್ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗಿದೆ.

ಹರ್ಷನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ

ಇನ್ನು ಹರ್ಷನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವು ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತಡವಾಗಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾದದ್ದು. ರಂಗ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಮಾನ್ಯತೆ ದೊರಕಿದ್ದು ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೪೮೭–೬ರಲ್ಲಿ. ಆದರೆ, ನಮಗೆ ಸಿಗುವ ಹರ್ಷನಾಟಕಗಳು ರಚಿತವಾಗಿದ್ದು ಇನ್ನೂ ತಡವಾಗಿ. ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಏಕೈಕ ಹರ್ಷನಾಟಕಕಾರ ಅರಿಸ್ಟೋಫೇನ್ಸ್ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೪೪೫–೩೮೫). ಆತ ತನ್ನ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಬರೆದಿದ್ದು ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೪೨೫ರಲ್ಲಿ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ಗ್ರೀಕ್ ರಾಜ್ಯಗಳು ತಳವೂರಿದ್ದವು, ಅಥೆನ್ಸಿನ ಪ್ರಜಾಸತ್ತೆಗೆ ಶತಮಾನ ತುಂಬುವುದರಲ್ಲಿತ್ತು.

ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆ. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳು ಕಡೆಯತನಕ ಭೂತಕಾಲದ ಸೆಳೆತದಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗದೇ ಉಳಿದರೆ ಹರ್ಷನಾಟಕಗಳು ಮೊದಲಿನಿಂದ ವರ್ತಮಾನಮುಖಿಯಾಗಿದ್ದವು. ಅಥೆನ್ಸಿನ ಪ್ರಜಾಸತ್ತೆ, ಅದರ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು, ಅಧಿಕಾರಿಗಳು, ಚಿಂತಕರು, ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು– ಇವು ಹರ್ಷನಾಟಕದ ವಸ್ತುಗಳು.

ಅರಿಸ್ಟೋಫೇನ್ಸ್‌ನ ಕ್ಲೌಡ್ಸ್ ಎಂಬ ನಾಟಕ ಬುಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಕೂತು ಆಕಾಶದ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತಿಸುವ 'ಹೊಸ ವಿಚಾರವಾದಿ' ಸಾಕ್ರಟೀಸನನ್ನು ಯದ್ವಾತದ್ವಾ ಲೇವಡಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆತನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ ಲೈಸೀಸ್ಟ್ರಾಟಾದಲ್ಲಿ ಅಥೆನ್ಸ್ ಮತ್ತು ಸ್ಪಾರ್ಟಾದ ನಡುವಿನ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಎರಡೂ ಕಡೆಯ ಹೆಂಗಸರು ವಿಲಕ್ಷಣ ಮಾರ್ಗವೊಂದರಿಂದ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಕಥೆಯಿದೆ. ಲೈಸೀಸ್ಟ್ರಾಟಾಳ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಎರಡೂ ರಾಜ್ಯಗಳ ಹೆಂಗಸರು ಸಭೆ ಸೇರುತ್ತಾರೆ; ಯುದ್ಧ ನಿಲ್ಲಿಸುವ ತನಕ ತಾವು ತಮ್ಮ ಗಂಡಂದಿರೊಂದಿಗೆ ಮಲಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಎರಡು ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ಷೋಭೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಹಲವು ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಂಗಸರು ಗಂಡಸರನ್ನು ಕೆಣಕುತ್ತಾರೆ, ಆಸೆಯುಬ್ಬಿಸಿ ಕುಣಿಸುತ್ತಾರೆ, ವಿಧವಿಧ ಚೇಷ್ಟೆಗಳಿಂದ ಹಣ್ಣುಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದಲೇ ಕಡೆಗೆ ಯುದ್ಧ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಲೈಸೀಸ್ಟ್ರಾಟಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುವ ಈ ಯುದ್ಧವೇ ಗ್ರೀಸಿನ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಾಗರಿಕತೆಯು ಅವನತಿಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಗ್ರೀಕ್ ಜಗತ್ತಿನ ರಾಜಕೀಯ ಹತೋಟಿಯು ಈ ಯುದ್ಧದ ಬಳಿಕ ಸ್ಪಾರ್ಟಾಗೂ, ಆಮೇಲೆ ಥೀಬ್ಸಿಗೂ ಹಸ್ತಾಂತರವಾಯಿತು. ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೪ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ, ಉತ್ತರದ ಅರೆನಾಗರಿಕ ರಾಜ್ಯ–ಮೆಸಿಡೋನಿಯಾವು ಗ್ರೀಸನ್ನು ಗೆದ್ದು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೩೩೬ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ದಂಡನಾಯಕ ಅಲೆಕ್ಸಾಂಡರ್ ಗ್ರೀಸಿನ ಅಧಿಪತಿಯಾದ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಿನ ಕಾಲಾವಧಿಯನ್ನು ಗ್ರೀಕ್ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ 'ಹೆಲೆನಿಸ್ಟಿಕ್ ಯುಗ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೆಲೆನಿಸ್ಟಿಕ್ ಯುಗ

ಹೆಲೆನಿಸ್ಟಿಕ್ ಯುಗದ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ– ಅಂತರ್‌ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಸಂಪತ್ತಿನಲ್ಲಾದ ಹೆಚ್ಚಳ. ಅಲೆಗ್ಸಾಂಡರ್ ತನ್ನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಪರ್ಶಿಯನ್ ಮತ್ತು ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿತು. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಹಯೋಗವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇದರಿಂದ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಲವಾರು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕಂಡಿತು.

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ರಂಗ ಉತ್ಸವಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಧರ್ಮನಿರಪೇಕ್ಷವಾಗಿ ಮನರಂಜನಾ ಉತ್ಸವಗಳಾದವು. ರಂಗ ಉತ್ಸವಗಳ ಡಯೋನಿಸಿಯನ್ ಸಂಬಂಧ ಕಡಿದು ವೀರನಾಯಕರ ಗೌರವಾರ್ಥ ಕೂಡಾ ಉತ್ಸವಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರವು ಹೆಚ್ಚು ವೈಭವದ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಸ್ಕೇನೆ ಕಟ್ಟಡಗಳನ್ನು ಎತ್ತರದ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ– ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಎರಡು ಅಂತಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ– ನಿರ್ಮಿಸಲಾಯಿತು. ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತ ಫಲಕಗಳು ಬಳಕೆಯಾದವು; ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ದಂಗುಬಡಿಸುವ ರಂಗ ಚಮತ್ಕಾರಗಳು ಸೇರ್ಪಡೆಯಾದವು. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ, ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ 'ಹೊಸ ಕಾಮೆಡಿ'ಗಳೆಂಬ ಪ್ರಕಾರವೊಂದು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ನಾಟಕಗಳು ರಾಜಕೀಯ–ತಾತ್ವಿಕ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ಬದಿಗಿಟ್ಟು, ಪ್ರೀತಿ ಪ್ರೇಮದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡವು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ರೋಮನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲರೂಪ, ಇಲ್ಲೇ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಉದ್ಭವವಾಗತೊಡಗಿತು.

ಹೆಲೆನಿಸ್ಟಿಕ್ ಯುಗದಲ್ಲಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಗ್ರಹಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಆ ಕಾಲದ ಕಲಾಪೋಷಕರು ಉತ್ತಮ ಕಲಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಕಾಪಾಡತೊಡಗಿದರು; ಮ್ಯೂಸಿಯಮ್ಮಿನ ಕಲ್ಪನೆ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಪ್ರಚಲಿತವಾಯಿತು. ಈ ಸಂಗ್ರಹಣೆಯು ಒಂದು ಉದ್ಯಮವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಜತೆಗೆ, ಅಂತರ್‌ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ತೂಗಿನೋಡುವ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಆಗಿತ್ತು.

ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಇಂಥ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವನ್ನು ಮಾಡಿದ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಕೃತಿ– ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್. ಕೆಲವೇ ಪುಟಗಳ ಈ ಕಿರುಗ್ರಂಥವು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸ, ವಿಮರ್ಶೆ, ಮೀಮಾಂಸೆ– ಮೂರೂ ಹೌದು. ಸಂಕ್ಷೇಪದಲ್ಲಿಯೇ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಹೇಳಹೊರಡುವುದರಿಂದಲೇ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ನಿಖರವಾಗಿ ಅರ್ಥೈಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ, ಹಲವು ಭಾಷಾಂತರಕಾರರು ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕರು ಇದನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ ವಿವಾದಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಒಟ್ಟು ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಈ ಕೃತಿಯ ಕೆಲವು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ವಾದಸರಣಿಗಳನ್ನಾದರೂ ತಿಳಿಯುವುದು ಅತ್ಯವಶ್ಯ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್‌ನ ಮೀಮಾಂಸೆ

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಪ್ರಕಾರ ಕಲೆಯ ಮೂಲ ಅನುಕರಣೆ; ಅಥವಾ ಕೆಲವು ಭಾಷಾಂತರಕಾರರ ಪ್ರಕಾರ- ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಈ ಅನುಕರಣೆ ಮೂರು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯ: ಅನುಕರಣೆಯ ಸಾಧನಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆಯಾದಾಗ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಕಾವ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಅನುಕರಣೆಯ ವಿಧಾನ ಬದಲಾದಾಗ ಕಥಾನಕ ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಯ ಶೈಲಿಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಅನುಕರಿಸುವ ವಿಷಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಬದಲಾದಾಗ ಟ್ರಾಜೆಡಿ ಮತ್ತು ಕಾಮೆಡಿ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತವೆ.

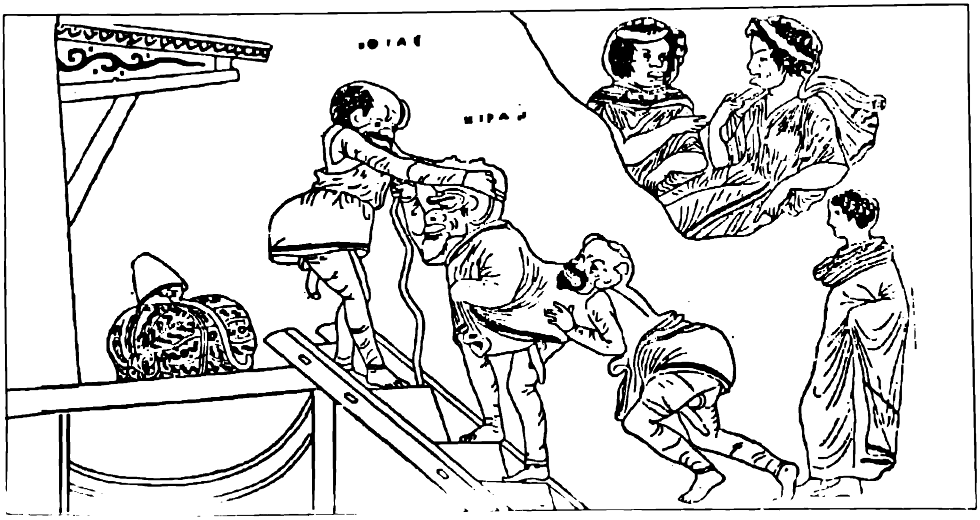
ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಟ್ರಾಜೆಡಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ಹೀಗಿದೆ:

"ಟ್ರಾಜೆಡಿಯೆನ್ನುವುದು ಗಂಭೀರವೂ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವೂ ಆದ, ಆಗತ್ಯ ವೈಶಾಲ್ಯವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕ್ರಿಯೆಯ ಅನುಕರಣೆ- ಹೃದ್ಯವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣೆಯ ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡದ್ದು; ಕಥಾನಕದ ರೂಪದಲ್ಲಿರದೆ ಅಭಿನೀತ ವಾಗುವಂಥದ್ದು; ಕರುಣೆ ಮತ್ತು ಭಯಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸು ವಂಥದು ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಭಾವಶೋಧನ ಅನುವಾಗುವಂಥದು."[೪]

ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವು ಆದರ್ಶ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಉದಾತ್ತ ಜೀವನವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ; ಆತನಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು 'ದುರಂತ ದೋಷ'ದಿಂದ ಆತ ಪತನಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಈಡಿಪಸ್ ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೇಳ ನಾಯಕ ಹೇಳುವ ಹಾಗೆ- ಈ ನಾಟಕ ನೋಡಿದ ಸಾಮಾನ್ಯರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸಾಮಾನ್ಯತೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಈಡಿಪಸ್ಸನ ಭವ್ಯ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ, ಕುತೂಹಲ, ದರ್ಪ ಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆತನಲ್ಲಿರುವ ದುರಂತ ದೋಷದಿಂದ ಆತ ಕೆಳಬಿದ್ದ ರೀತಿಯನ್ನು ಕಂಡು ಭಯ ಮಿಶ್ರಿತ ಕರುಣಭಾವದಿಂದ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ 'ಭಾವಶೋಧನೆ' ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನೇ ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್- ಕೆಥಾರ್ಸಿಸ್ ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ನಾಟಕದ ರಚನಾ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕದ ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೂ ಒಂದು ಆದಿ, ಮಧ್ಯ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯ ಗಳಿರಬೇಕು. ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧದ ಎಂಥ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಿರಬೇಕೆಂದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನು ತೆಗೆದರೆ ಅಥವಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದರೆ ಇಡಿಯ ನಾಟಕದ ದೇಹವೇ ಛಿದ್ರವಾಗುವಂತಿರಬೇಕು. ನಾಯಕ ಅನುಕೂಲದಿಂದ ಅನಾನುಕೂಲದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪಲಿಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರ ನಾಟಕಕ್ಕಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಗೊಂದಲವಾಗುವಷ್ಟು ದೀರ್ಘವೂ ಆಗಬಾರದು. ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ನಡುವೆ ನಾಯಕನಿಗಾಗುವ ಹೊಸ 'ಆವಿಷ್ಕಾರ' ಆತನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ 'ಪಲ್ಲಟ'ವನ್ನುಂಟುಮಾಡಬೇಕು. ಅದು ನಾಯಕನ ಸ್ಥಿತಿ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಲು ಕಾರಣವಾಗಬೇಕು.

೧.೨೬. ಗ್ರೀಕ್ ಮೂಕನಾಟಕವನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಕುಂಭಚಿತ್ರ.



ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಈಡಿಪಸ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ದೂತ ಈಡಿಪಸ್‌ನನ್ನು ಸಮಾಧಾನಗೊಳಿಸಲು ಹೇಳುವ ಸಮಾಚಾರವೇ ಆತನಿಗೆ ತಾನು ತಂದೆಯನ್ನು ಕೊಂದು ತಾಯಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿರುವ ಸತ್ಯವನ್ನು ಆವಿಷ್ಕರಿಸಲು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ, ಈ ಆವಿಷ್ಕಾರವೇ ಈಡಿಪಸ್ಸನ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸೂಚಿಸಿದ ಈ ಸೂತ್ರವು ಹಲವು ರೂಪಾಂತರಗಳೊಂದಿಗೆ, ಇವತ್ತಿನವರೆಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ರಚನಾ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು. ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ, ಕಥೆಯ ಏಕಮುಖಿ ಹರಿವು, ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೇರಿ ಇಳಿಯುವ ನಾಟಕೀಯತೆ-ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಯ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯವು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ಎಲ್ಲ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಿಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನಲ್ಲಿ ಮೂಲವಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಳುವ ನಾಟಕದ ಆರು ಅಂಗಾಂಶಗಳು- ವಸ್ತು, ಪಾತ್ರ, ಚಿಂತನೆ, ಭಾಷೆ, ದೃಶ್ಯವೈಭವ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ- ಇವತ್ತಿಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಬಳಸುವ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ.

ಮೂಕನಾಟಕ

ಕಡೆಯದಾಗಿ, ಈ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರಿಕತೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ಅದು-ಗ್ರೀಕ್ ಮೂಕನಾಟಕ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಈ ಪ್ರಕಾರ ಟ್ರಾಜೆಡಿ ಅಥವಾ ಕಾಮೆಡಿಗಳಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಜನಪ್ರಿಯವೇನೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ- ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸರ್ಕಾರದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಅಥವಾ ನಿಯಂತ್ರಣಗಳಿರಲಿಲ್ಲ ಮತ್ತು ಹೆಲೆನಿಸ್ಟಿಕ್ ಯುಗದ ಸಂಗ್ರಾಹಕರು ಇದನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಯೋಗ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ, ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಹಿತಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲವೆನ್ನುವಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ. ಈ ಮೈಮ್ ನಾಟಕಗಳು ಗ್ರೀಕ್ ವೀರರ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿರಲಿಲ್ಲ; ವೈಭವದ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದ ನಿತ್ಯಜೀವನದ ಘಟನಾವಳಿಗಳನ್ನು- ದೊಂಬರಾಟದ ಹಾಗೆ- ಊರಿಂದ ಊರಿಗೆ ಸಂಚರಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಕಾರ ಇದು. ಒಂದು ಕುಂಭ ಚಿತ್ರ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ, ಇದರ ರಂಗಸ್ಥಳ ಒಂದು ದೂಡು ಗಾಡಿಯಂತಹದು. ಗಾಡಿಯನ್ನು ಎಲ್ಲೆಂದರಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡಬಹುದಾದಂಥದು. ಇದೇ ಬಹುಶಃ ರೋಮನ್ ಮೈಮ್ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾಗಿರಬೇಕೆಂದೂ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಆಮೇಲೆ ಬಂದ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಪ್ರಹಸನ, ಕಮೆಡಿಯಾ ಡೆಲ್ ಆರ್ಟೆ, ಕಾಮಿಕ್ ಒಪೆರಾ, ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಹಾಲ್ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಪ್ರಥಮ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯೆಂದೂ ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ- ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಗಣ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಮಾದರಿಯನ್ನೂ ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪುರಾತನ ಗ್ರೀಸ್-ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದು ಭದ್ರವಾದ ಬುನಾದಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು.

ಉಲ್ಲೇಖಗಳು :

೧. ಫ್ರೆಡರಿಕ್ ಎಂಗೆಲ್ಸ್, ಕುಟುಂಬ ಖಾಸಗಿ ಆಸ್ತಿ ಹಾಗೂ ರಾಜ್ಯ ಇವುಗಳ ಉಗಮ, ಮಾಸ್ಕೋ ೧೯೮೦, ಪುಟ ೧೬೮.

೨. Hauser, Arnold, The Social History of Art Vol. 1, London 1968, ಪುಟ ೭೫-೭೯.

೩. Roberts, Vera M, On Stage, NewYork 1974. ಪುಟ ೬೬

೪. Butcher S. H, Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, NewDelhi 1985, ಪುಟ ೨೪೦.

೧.೨

ರೋಮನ್ ರಂಗ ವೈಭವ

ಮೆಡಿಟರೇನಿಯನ್ ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ ಅಕ್ಕಪಕ್ಕ ಚಾಚಿಕೊಂಡಿರುವ ಎರಡು ಪರ್ಯಾಯ ದ್ವೀಪಗಳು– ಗ್ರೀಸ್ ಮತ್ತು ಇಟಲಿ. ಇವರಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಸ್– ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಮೂಲಸ್ಥಳವಾಗಿರುವ ಹಾಗೆ ಇಟಲಿ, ಪ್ರಾಚೀನ ರೋಮನ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಕೇಂದ್ರಸ್ಥಳವಾಗಿದೆ. ಗ್ರೀಸ್ ಮತ್ತು ರೋಮ್ ಭೌಗೋಳಿಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿರುವುದಲ್ಲ; ಅವುಗಳ ಪ್ರಾರಂಭದ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳೂ ಕೂಡಾ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿವೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಮೂಲನಿವಾಸಿಗಳ ಹಾಗೆ ರೋಮನ್ ಮೂಲನಿವಾಸಿಗಳೂ ಕೂಡಾ ಇಂಡೋ–ಯುರೋಪಿಯನ್ ಮೂಲದವರು; ಮಧ್ಯ ಯುರೋಪಿನಿಂದ ವಲಸೆ ಬಂದು ನೆಲೆನಿಂತವರು. ಗ್ರೀಕ್ ಪೂರ್ವಜರು ಗೋತ್ರ ಮತ್ತು ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಆಡಳಿತಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ಹಾಗೆಯೇ ರೋಮನ್ನರೂ ಅಂಥದೇ ಕುಲವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಬೇಸಾಯಗಾರ ಸಮುದಾಯವಾಗಿದ್ದರು. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೬ನೆಯ ಶತಮಾನದ ತುದಿಗೆ ಅಥೆನ್ಸ್ ಪ್ರಜಾಸತ್ತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡ ಹೊತ್ತಿಗೇ ರೋಮ್ ಕೂಡಾ ಅಲ್ಲಿಯ ವರೆಗೂ ಆ ಸ್ಥಳವನ್ನಾಳುತ್ತಿದ್ದ ಇಟ್ರಸ್ಕನ್ ರಾಜರನ್ನು ಕಿತ್ತೊಗೆದು, ರೋಮನ್ ಗಣರಾಜ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ರೋಮನ್ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟಗಳು– ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೫೦೯ರಿಂದ ೨೭ರ ವರೆಗೆ ರೋಮನ್ ಗಣರಾಜ್ಯ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿಂದ ಕ್ರಿ. ಶ. ೪೭೬ರ ವರೆಗೆ ರೋಮನ್ ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯ.

ಗಣರಾಜ್ಯ ಮತ್ತು ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯಗಳು

ರೋಮನ್ ಗಣರಾಜ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ ಮತ್ತು ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಗ್ರೀಕ್ ಹೋಲಿಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಸಮಾಜವು ಗಣ್ಯರು ಮತ್ತು ಗುಲಾಮರು ಎಂದು ವಿಭಜಿತವಾಗಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ರೋಮನ್ ಸಮಾಜ ಕೂಡಾ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ವರ್ಗಗಳಾಗಿ ವಿಭಜಿತವಾಗಿತ್ತು. ಕುಲಪ್ರಮುಖರೂ, ಗಣ್ಯರೂ ಆಗಿದ್ದ ಪೆಟ್ರೀಶಿಯನ್ನರು ಮೊದಲವರ್ಗ; ಪ್ಲೀಬಿಯನ್ನರು ಅರ್ಥಾತ್ ಸಾಮಾನ್ಯರು ಎರಡನೆಯ ವರ್ಗ. ಈ ಪ್ಲೀಬಿಯನ್ನರಿಗೆ ಯಾವುದೇ ರಾಜಕೀಯ ಅಧಿಕಾರ ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂತಸ್ತು ಇರಲಿಲ್ಲ. ಸೆನೆಟಿನಲ್ಲಿ, ಸಾಮಾನ್ಯರ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಮಾತಿಗೆ ಧ್ವನಿಯಿರಲಿಲ್ಲ; ಸಮಾನ ಹಕ್ಕುಗಳಿರಲಿಲ್ಲ; ಪೆಟ್ರೀಶಿಯನ್ ವರ್ಗದೊಂದಿಗೆ ಅವರು ವೈವಾಹಿಕ ಸಂಬಂಧ ಕೂಡಾ ಬೆಳೆಸುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೫ ಮತ್ತು ೪ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ಥಿತಿ

ಬದಲಾಗತೊಡಗಿತು. ಯುದ್ಧ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪಾರಗಳಿಂದಾಗಿ ವರ್ಗಗಳ ನಡುವಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಲನೆ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ಹೊಸ ಹೊಸ ಜನವರ್ಗಗಳು ರೋಮಿಗೆ ಬಂದು ನೆಲಸಿದವು; ಮಧ್ಯಮವರ್ಗ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಏರಿತು; ಪ್ಲೀಬಿಯನ್ನರು ಸಮಾನ ಹಕ್ಕುಗಳಿಗಾಗಿ ಹೋರಾಟ ನಡೆಸಿದರು. ಇವೆಲ್ಲದರ ಫಲವಾಗಿ ರೋಮನ್ ಗಣರಾಜ್ಯದ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಪ್ಲೀಬಿಯನ್ನರು ಆಡಳಿತ-ಅಂತಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯತೊಡಗಿದರು.

ರೋಮನ್ ಗಣರಾಜ್ಯವು ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗಿದ್ದೂ, ಗ್ರೀಕ್ ನಗರ ರಾಜ್ಯಗಳ ಹಾಗೆ ವ್ಯಾಪಾರ ಮತ್ತು ವಸಾಹತುಗಳ ಮೂಲಕವೇ. ರೋಮ್ ಮೊದಲು ತನ್ನ ನೆಲದಲ್ಲಿ ತಳವೂರಿದ್ದ ಇಟ್ರಸ್ಕನ್ನರನ್ನು ಸೋಲಿಸಿತು; ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ಜರ್ಮನ್ ದಾಳಿಕಾರರನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿತು. ಗ್ರೀಕರಿಂದ ದಕ್ಷಿಣದ ಸಿಸಿಲಿ ದ್ವೀಪವನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಮೆಸಿಡೋನಿಯಾ ಸಿರಿಯಾಗಳನ್ನು ಗೆದ್ದಿತು; ಮೂರು ಯುದ್ಧಗಳ ಮೂಲಕ ಆಫ್ರಿಕಾದ ಉತ್ತರಭಾಗದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಾಜ್ಯ ಕಾರ್ಥೇಜನ್ನು ಕೈವಶ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿತು. ಹೀಗೆ, ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೨ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ರೋಮ್, ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಮೆಡಿಟರೇನಿಯನ್ ಪ್ರದೇಶದ ಬಹುಭಾಗವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿ ಬೃಹತ್ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು.

ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೇ ರೋಮನ್ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಬದಲಾವಣೆ ಅಗತ್ಯವಾಗುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿತು. ಇಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ರೋಮಿನ ಬಹುಪಾಲು ಆದಾಯವು ವ್ಯಾಪಾರ ಮತ್ತು ವಸಾಹತುಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿತ್ತು. ದೂರದೂರದ ಆ ವಸಾಹತುಗಳನ್ನು ಬಿಗಿಯಾಗಿ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಪರಿಹಾರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಕೇಂದ್ರ ಶಕ್ತಿ- ರೋಮನ್ ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯ. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೧ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವು ಅನುಭವಿಸಿದ ದೀರ್ಘವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನಿಶ್ಚಿಯತೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಜ್ಯೂಲಿಯಸ್ ಸೀಜರನ ಮೂಲಕ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾದ ಹೊಸ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಸೀಜರನ ಮಗ ಆಕ್ಟೇವಿಯಸ್‌ನು ಅಗಸ್ಟಸ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ರೋಮಿನ ಮೊದಲ ಚಕ್ರಾಧಿಪತಿಯಾದ.

ಮುಂದಿನ ಸುಮಾರು ಇನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳು ರೋಮನ್ ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯದ ಉತ್ತುಂಗದ ಕಾಲ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರೋಮನ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ೨ ದಶಲಕ್ಷ ಮೈಲಿಗಳ ವಿಸ್ತೀರ್ಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಿಂದ ಈಜಿಪ್ಟಿನ ತನಕ, ಸ್ಪೆಯಿನಿನಿಂದ ಕಪ್ಪುಸಮುದ್ರದ ವರೆಗೆ ನಲವತ್ತೂರು ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಹರಡಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲೇ ಈ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಅವನತಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಕಾಣತೊಡಗಿದ್ದವು. ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಪತ್ತಿನ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣ ಸಣ್ಣಸಣ್ಣ ಬೇಸಾಯಗಾರರನ್ನು ನಿರ್ನಾಮ ಮಾಡಿತು; ಬೃಹತ್ ಗಾತ್ರದ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಭೂಹಿಡುವಳಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋದವು. ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗವೂ, ನಿರ್ಗತಿಕ ನಿರುದ್ಯೋಗಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಪ್ರಮಾಣಮೀರಿ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ವೈಷಮ್ಯ ಹೆಚ್ಚಿತು, ಹಣದುಬ್ಬರ ಏರಿತು. ಇಡಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಹಣದ ವ್ಯವಹಾರ ಎಷ್ಟು ಆಕ್ರಮಿಸಿತೆಂದರೆ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಪದವಿಯನ್ನು ಹರಾಜು ಹಾಕಲಾಯಿತು. ಈ ಅತಿ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಲಿಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕ್ರಿ. ಶ. ೪ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಪೂರ್ವ ಮತ್ತು ಪಶ್ಚಿಮ ಶಾಖೆಗಳಾಗಿ ಒಡೆದರು. ಆದರೂ ಸ್ಥಿತಿ ಸುಧಾರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಕ್ರಿ. ಶ. ೫ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸತತವಾಗಿ ದಾಳಿಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಜರ್ಮನ್ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಸೋತು ಇಡಿಯ ಪಶ್ಚಿಮ ರೋಮ್ ಕುಸಿದುಬಿತ್ತು.

ಗ್ರೀಕ್ ಪ್ರಭಾವಗಳು

ರೋಮ್ ಮತ್ತು ಗ್ರೀಸಿನ ಸಂಬಂಧದ ಬಗ್ಗೆ ಕವಿ ಹೊರೇಸ್ ಒಂದು ಮಾತು ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ- 'ಸೆರೆಸಿಕ್ಕ ಗ್ರೀಸ್ ರೋಮನ್ನೇ ಸೆರೆಹಿಡಿಯಿತು'. ಅರ್ಥಾತ್- ಗ್ರೀಕ್ ರಾಜ್ಯಗಳು ರೋಮಿಗೆ ಸೋತು ವಸಾಹತುಗಳಾದವು, ನಿಜ; ಆದರೆ ಗೆದ್ದಿದ್ದು ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೇ. ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ಇತಿಹಾಸ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ, ತತ್ವಶಾಸ್ತ್ರ, ವೈದ್ಯಕೀಯ- ಹೀಗೆ ಬಹುಪಾಲು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ರೋಮಿನ ಸ್ಫೂರ್ತಿಮೂಲ ಗ್ರೀಸ್.

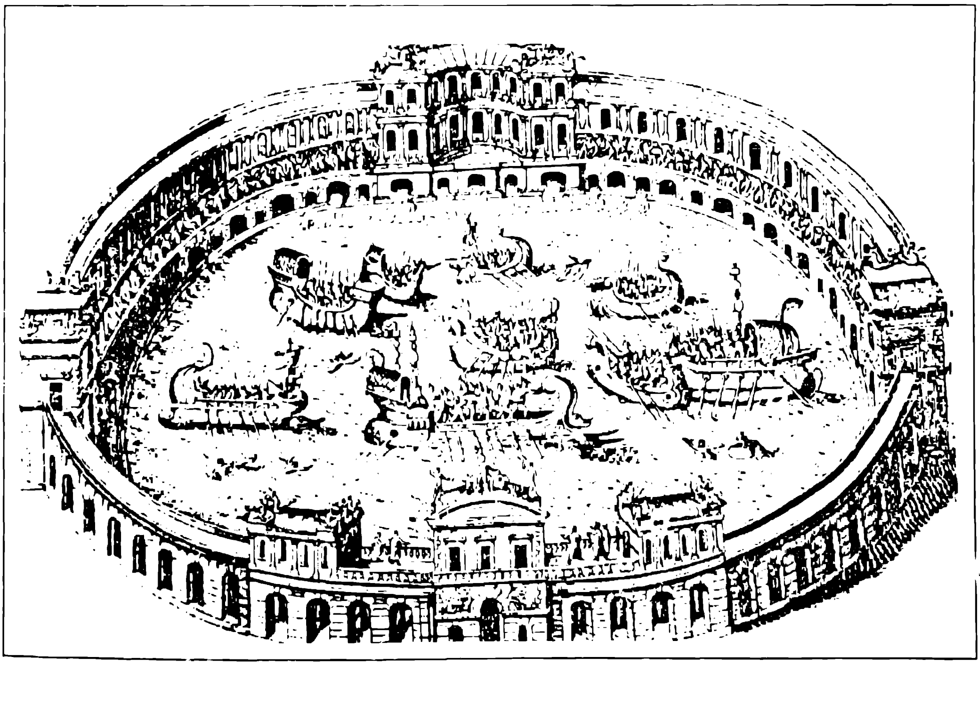
ರೋಮನ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದ್ದೇ ಹೋಮರನ ಕಾವ್ಯಗಳ ಅನುವಾದದಿಂದ. ಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪವೆಲ್ಲ ಗ್ರೀಕ್ ಅಳವಡಿಕೆಗಳು; ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೂ ಪೂರಾ ಗ್ರೀಸಿನಿಂದಲೇ ಆಮದಾಗಿದ್ದು. ಒಂದೊಂದೇ ಗ್ರೀಕ್ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ರೋಮ್ ಆಯಾ ಊರಿನ ರಂಗ ಉತ್ಸವಗಳನ್ನೂ ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂತು. ಆ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಕೆಲವು ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳೊಂದಿಗೆ ನವೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿತು; ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದ ಹಾಗೂ ರೂಪಾಂತರ ಮಾಡಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ನಡೆಯಿತೆಂದರೆ ಆಮೇಲೆ ನವೋದಯದ ಪಂಡಿತರಿಗೆ ಗ್ರೀಸಿನ ಪರಿಚಯವಾಗಿದ್ದೇ ರೋಮನ್ ರೂಪಾಂತರಗಳ ಮೂಲಕ. ಇವತ್ತಿಗೂ ಸಿಗುವ ರಂಗ ಮಂದಿರದ ಅವಶೇಷಗಳೆಲ್ಲ ಮೊದಲು ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗ ಮಂದಿರಗಳಾಗಿದ್ದು ಆಮೇಲೆ ರೋಮನ್ನರು ನವೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಂಥವು.

ಇವೆಲ್ಲ ಅನುಕರಣೆಯಿದ್ದರೂ ಒಟ್ಟಾರೆ ರೋಮನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಿಂತ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದದ್ದು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗಣ್ಯವರ್ಗವನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡದ್ದು. ಆದರೆ ರೋಮನ್ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯವರ್ಗ ಯಾವತ್ತೂ ಅಂಥ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಲೇ ಇಲ್ಲ. ರೋಮನ್ ಗಣರಾಜ್ಯವನ್ನು ಬಹುಬೇಗ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗವು ತನ್ನ ಹತೋಟಿಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿತು ಮತ್ತು ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯ ಯಾವಾಗಲೂ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಹಾಗೂ ಸೈನಿಕವರ್ಗಗಳ ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಿರುವ ಹಿಮ್ಮುಖದ ಸೆಳೆತ ರೋಮನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ರಾಜ್ಯಶಕ್ತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ಗಣ್ಯವರ್ಗಕ್ಕೆ ದುರಂತದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದರೆ, ರೋಮನ್ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗಕ್ಕೆ ಅದು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ ಪ್ರಗತಿಯಾಗಿ ಕಂಡಿತು.

ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ರೋಮನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಿಂತ ಆಮೇಲೆ ಬಂದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಹೆಲೆನಿಸ್ಟಿಕ್ ಅಭಿರುಚಿಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ; ಆದರ್ಶವಾಗಿವೆ. ರೋಮನ್ ಗಣರಾಜ್ಯವು ಈ ಹೆಲೆನಿಸ್ಟಿಕ್ ಯುಗದಿಂದ ಬಹಳಷ್ಟನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಎರವಲು ಪಡೆದಿದೆ– ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ; ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಮೂರ್ತಿಶಿಲ್ಪ; ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಹರ್ಷನಾಟಕ– ಇವೆಲ್ಲ ಹೆಲೆನಿಸ್ಟಿಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ರೋಮನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಕಾರಗಳು.

ಇಂಥ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ರೋಮನ್ ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ. ಅದು ರೋಮನ್ ಗಣರಾಜ್ಯದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಅಭಿರುಚಿಗಳನ್ನು ಒಂದು ಅತಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದು ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ; ಸಮೂಹದ ರಂಜನೆಯ ದಾಹವನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವ, ತಣಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವುಳ್ಳ ರೂಕ್ಷಸಂಸ್ಕೃತಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವೈಷಮ್ಯಗಳೇ ಮೂಲಕಾರಣವಾಗಿರಬೇಕು. ಸಮಾಜದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಮರೆಸುವ, ಶಮನಗೊಳಿಸುವ ಔಷಧಿಯಾಗಿ ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯವು ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆ ಕಾಲದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿದ್ದ ಹಿಂಸೆ, ಕಾಮನೆ ಪೈಪೋಟಿಗಳೆಲ್ಲ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡವು. ಸಾಹಿತ್ಯ–ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಹಿಂದಕ್ಕೆ

೧.೩೧. ರೋಮನ್ ಪ್ರದರ್ಶನ ವೈಭವ. ಹಡಗಿನ ಯುದ್ಧಗಳ ರೋಮನ್ ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದರ ಊಹಾಚಿತ್ರ.



ಸರಿದವು. ಹೋರಿ ಕಾಳಗ, ಹಡಗಿನ ಯುದ್ಧ, ಪ್ರಾಣಿಗಳ ದೊಂಬರಾಟ– ಇಂಥವೇ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಾದವು. ಕ್ರಿ. ಶ. ೨ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮುಂದೆ ರೋಮನ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಒಬ್ಬನೇ ಒಬ್ಬ ಮುಖ್ಯ ಬರಹಗಾರನನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದಕ್ಕೂ, ಹೊಸತಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಧರ್ಮ ಈ ಇಡೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನೇ ಒಂದು ಪಾಪಕೃತ್ಯವೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಕ್ಕೂ ಇದೇ ಮೂಲ ಕಾರಣ.

ರಂಗ ಉತ್ಸವಗಳು

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ರೋಮನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ರೋಮನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಗ್ರೀಸಿನ ಹಾಗೆ ಉತ್ಸವಗಳ ಸಮಯದಲ್ಲೇ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂಥದು. ಆದರೆ, ಆ ಉತ್ಸವಗಳ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಉತ್ಸವಗಳು ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭಗೊಂಡು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಹಬ್ಬಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದವು. ಆದರೆ, ರೋಮನ್ ಉತ್ಸವಗಳು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಹಬ್ಬವಾಗಿ, ಬಹುಪಾಲು ಮನರಂಜನೆಯ ಜಾತ್ರೆಯಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ರೋಮನ್ ಉತ್ಸವಗಳಿಗೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿತ್ತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ರೋಮನ್ ನಾಗರಿಕರು ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಗ್ರೀಕರಿಗಿಂತ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಅನುಸರಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥರಾಗಿದ್ದರು. ಯಾವುದೇ ಉತ್ಸವದ ಯಾವುದೇ ವಿಧಿ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ನಡೆಯದೇ ಹೋದರೂ ಇಡೀ ಉತ್ಸವವನ್ನೇ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಆಚರಿಸುವ ರೂಢಿ ರೋಮನ್ನರಿಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ವಿಧಿ–ವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದ್ದ ಈ ರೋಮನ್ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆ ನಿಜವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಂಬಿಕೆಯಾಗಿ ರಕ್ತಗತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಯುದ್ಧವೀರರ ನಗರಪ್ರವೇಶ, ವರ್ಧಂತಿ ಮುಂತಾದ ಧಾರ್ಮಿಕವಲ್ಲದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಇಂಥ ಉತ್ಸವಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು; ಆಚರಣೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ರಂಜನೆಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಸಿಕ್ಕಿತ್ತು.

ಗಣರಾಜ್ಯದ ಕಾಲದಿಂದ ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯದ ಕಡೆಯವರೆಗೆ ಇಂಥ ಉತ್ಸವಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತ ಹೋಗಿದ್ದನ್ನು ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೨ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಸುಮಾರು ೧೦ ಉತ್ಸವಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೪ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸುಮಾರು ೧೦೦ ರಂಗ ಉತ್ಸವಗಳೂ ೭೫ ಇತರೆ ಉತ್ಸವಗಳೂ ನಡೆಯತೊಡಗಿದವು. ಅಂದರೆ ಸರಾಸರಿ ಎರಡುದಿನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉತ್ಸವದಂತೆ ವರ್ಷವಿಡೀ ಈ ಉತ್ಸವಗಳು ಜನಸಮುದಾಯವನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಡುತ್ತಿದ್ದವು.

ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಾದ ಈ ಹೆಚ್ಚಳಕ್ಕೆ ಸಂಪತ್ತಿನ ಹೆಚ್ಚಳವಷ್ಟೇ ಕಾರಣವಲ್ಲ; ಇದನ್ನು ಸಮೂಹರಂಜನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯದ ರಾಜಕೀಯವೇ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ.

ಉತ್ಸವದ ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇದರ ರಾಜಕೀಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಸರ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಸರ್ಕಾರಿ ಹಣ ಈ ಉತ್ಸವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಗ್ರೀಕ್ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರ ಬಹುಮುಖ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ರೋಮನ್ ಉತ್ಸವಗಳ ಕೇಂದ್ರವ್ಯಕ್ತಿ ಸರ್ಕಾರದಿಂದ ನಿಯೋಜಿತನಾದ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕ. ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಈ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ನಿಯೋಜಿತನಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಮುಖ್ಯ ಮ್ಯಾಜಿಸ್ಟ್ರೇಟ್ ಸರ್ಕಾರಿ ಹಣದ ಲೆಕ್ಕ ಇಡುತ್ತಿದ್ದ; ಇತರ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಹಣ ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ನಾಟಕಕಾರರಿಂದ ನಾಟಕವನ್ನು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ; ನಟರ ತಂಡಗಳೊಂದಿಗೆ ಕಾಂಟ್ರಾಕ್ಟ್ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ– ಹೀಗೆ, ಪ್ರದರ್ಶನದ ತನಕ ಎಲ್ಲ ಜವಾಬ್ದಾರಿಗಳನ್ನು ಈತನೇ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಕಲಾನಿರ್ವಹಣೆ ಮತ್ತು ಪೂರ್ವ ಪರಿಶೀಲನೆ– ಈ ಮೂರೂ ಅಧಿಕಾರಗಳು ಈ ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕನ ಮೂಲಕ ಸರ್ಕಾರದ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿದ್ದವು.

ವಿವಿಧ ವಿನೋದಾವಳಿ

ಈ ಎಲ್ಲ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದ ಪ್ರದರ್ಶನ– ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲ; ನಾನಾ ಬಗೆಯ ವಿವಿಧ ವಿನೋದಾವಳಿಗಳು. ಬೇರೆ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೂ ಇಂಥ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೇ ಪ್ರಮುಖ ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಗಿದ್ದರೆ ರಂಗ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಇಂಥ ಪ್ರದರ್ಶನದ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ಉದ್ದಕ್ಕೂ ನಾಟಕದ ನಡುನಡುವೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ, ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯದ ಕಾಲದಲ್ಲಂತೂ, ರಂಗಭೂಮಿ ಬೇರೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪ್ರಕಾರಗಳೊಂದಿಗೆ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗದಂತೆ ಬೆರೆತುಹೋಗಿತ್ತು. ರೋಮನ್ ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಇಂಥ ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಸಾಲೆಯನ್ನು ಇವತ್ತಿನವರೆಗೂ ಯಾವುದೇ ದೇಶ ಕಾಲಗಳ ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಸರಿಗಟ್ಟಲಾಗಿಲ್ಲ. ವಿಕೃತಿ–ವೈವಿಧ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇವರ ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರ ಬರುವ ಇವತ್ತಿನ 'ಶೋ ಬಿಸಿನೆಸ್' ಕೂಡಾ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಎದುರು ಸಪ್ಪೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಈ ವಿವಿಧ ವಿನೋದಾವಳಿಗಳ ಕೆಲವು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಈಗ ನೋಡೋಣ. ಅಂಥ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರದರ್ಶನ– ರಥಗಳ ಓಟದ ಸ್ಪರ್ಧೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಸ್ಟೇಡಿಯಂಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ಪರ್ಧೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು; ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲೂ

ಪೈಪೋಟಿ ನಡೆಸುವ ಹಲವು ವೈರಿಬಣಗಳು ಈ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಯುದ್ಧ ಮತ್ತು ಶೌರ್ಯಗಳನ್ನು ವೈಭವೀಕರಿಸಿದ್ದ ರೋಮನ್ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಇದು. ಅಷ್ಟೇ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ– ಗ್ಲಾಡಿಯೇಟರ್ ಸ್ಪರ್ಧೆ, ಅರ್ಥಾತ್ ಮಲ್ಲಯುದ್ಧ. ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ತರಬೇತುಗೊಳಿಸಿದ ಇಬ್ಬರು ಗುಲಾಮರನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ಹೊಡೆದಾಟಕ್ಕೆ ಬಿಟ್ಟು ಅದರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು ಸಾಯುವ ತನಕವೂ ಅದನ್ನು ನೋಡಿ ಖುಷಿಪಡುವ ವಿಕೃತ ಪ್ರದರ್ಶನ ಇದು. ಈ ಸ್ಪರ್ಧೆಗೆ ಗುಲಾಮರನ್ನು ತರಬೇತುಗೊಳಿಸಲು ರೋಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಶಾಲೆಗಳಿದ್ದವು; ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆಫ್ರಿಕಾ, ಏಶಿಯಾಗಳಿಂದ ಗುಲಾಮರನ್ನು ಹಿಡಿದು ತರಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ ಈ ಬಡಿದಾಟದ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕೂಡಾ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತಂತೆ. ಇಂಥದೇ ಇನ್ನೊಂದು ವಿನೋದ– ಪ್ರಾಣಿ–ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಅಥವಾ ಪ್ರಾಣಿ–ಮನುಷ್ಯರ ಬಡಿದಾಟ. ಇದನ್ನೇ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ, ಸಹಸ್ರ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರಾಣಿ–ಮನುಷ್ಯರು ಕೂಡಿ ನಡೆಸುವ ಬೇಟೆಯ ಆಟವಾಗಿಯೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕ್ರಿ. ಶ. ೮೦ರಲ್ಲಿ ರೋಮಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಟ್ಟಡ ಕೊಲೀಸಿಯಂನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಇಂಥ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನದ ತುದಿಗೆ ಹಲವು ಸಹಸ್ರ ಪ್ರಾಣಿಗಳೂ, ಮನುಷ್ಯರೂ ಸತ್ತರೆಂದು ದಾಖಲೆಯಿದೆ. ಇಂಥ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಾಧಾರಣ ದೃಶ್ಯ ವೈಭವವನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಕಾರ– ಹಡಗಿನ ಯುದ್ಧ. ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಸ್ಟೇಡಿಯಂಗಳಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ ನೀರುತುಂಬಿ ದೋಣಿಗಳ ಮೇಲೆ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಯುದ್ಧ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ದಾಖಲೆಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ.

ಇಂಥ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ನಡುವೆ, ತನ್ನ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಬಹಳ ಪೈಪೋಟಿ ನಡೆಸಿರಬೇಕು. ಇಂಥ ಪೈಪೋಟಿಯ ಫಲವಾಗಿ ಕ್ರಿ. ಶ. ೨ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಮುಂದೆ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಹಲವು ಹೊಸ ಉಪಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿತು; ಅವು ಈ ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಹಲವು ರಂಜಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದವು. ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಇಂಥ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ– ಪ್ಯಾಂಟೋಮೈಮ್– ಎಂಥ ದೃಶ್ಯವೈಭವವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫೦ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಪ್ರದರ್ಶನ ದಾಖಲೆಯೊಂದು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ:[೧]

"ವಾದ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ, ರಂಗದ ಮುಂಬದಿಗೆ ನೆಲದಲ್ಲಿರುವ ಬಿರುಕಿನಲ್ಲಿ ಪರದೆ ಕೆಳಗಿಳಿದು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅದ್ಭುತಲೋಕ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯ–ಕೃತಕವಾದ ಒಂದು ಮರದ ಪರ್ವತ; ಹೋಮರನ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಈಡಾ ಪರ್ವತದ ಅನುಕೃತಿ. ಬೆರಗುಗೊಳಿಸುವ ರಂಗತಂತ್ರ, ಅದು– ಎತ್ತರವಾದ ಗುಡ್ಡ, ಸುತ್ತಲೂ ಹಚ್ಚಿದ ಹುಲ್ಲಿನ ಮೆದೆಗಳು, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಮರಗಳು. ಆ ಪರ್ವತದ ಶಿಖರದಿಂದ ಒಂದು ನೀರಿನ ತೊರೆ ಚಿಮ್ಮಿ ಸುತ್ತಲೂ ಹರಿದು ಹೋಗುತ್ತದೆ– ಅಂಥ ಚಮತ್ಕಾರವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾನೆ ಆ ವಿನ್ಯಾಸಕಾರ."



೧.೩೨. ರೋಮನ್ ಪ್ಯಾಂಟೊಮೈಮ್‌ನ ನಟಿ. ಕುಂಭಚಿತ್ರ.

ಇಂಥ ಅದ್ದೂರಿಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ಅದ್ದೂರಿಯದು. ಅದೇ ಪ್ರದರ್ಶನ ದಾಖಲೆ ಮುಂದುವರೆದು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತದೆ :

"ಆಮೇಲೆ ಒಬ್ಬ ಸ್ಫುರದ್ರೂಪಿ ಹುಡುಗ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ... ಅವನೇ ದೇವ ಮರ್ಕ್ಯುರಿ. ಆತ ನರ್ತಿಸುತ್ತ ಪ್ಯಾರಿಸನ ಹತ್ತಿರ ಬಂದು ಅವನಿಗೆ ಬಂಗಾರದ ಸೇಬೊಂದನ್ನು ಕೊಟ್ಟು, ಜ್ಯುಪಿಟರನ ಅಪ್ಪಣೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ..... ಆಮೇಲೆ ಮಿನರ್ವಾ ಓಡುತ್ತ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾಳೆ.....ಅಸದೃಶ ಸೌಂದರ್ಯದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಹುಡುಗಿ ಅವಳನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಾಳೆ.... ಅವಳೇ ವೀನಸ್, ಇನ್ನೂ ಮದುವೆಯಾಗಿರದ ವೀನಸ್. ಆಕೆಯ ಪ್ರಮಾಣಬದ್ಧ ಅಂಗಾಂಗಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣಲೆಂದು ಆಕೆ ತೆಳುವಾದ ಪಾರದರ್ಶಕ ಬಟ್ಟೆಯೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೇನೂ ಧರಿಸಿಲ್ಲ....."

ಇಂಥ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ರೋಮನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಪರೂಪದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲ; ಅದು ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಪ್ರಯೋಗವೆಂಬುದನ್ನು ಇನ್ನೂ ಹಲವು ದಾಖಲೆಗಳು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ.

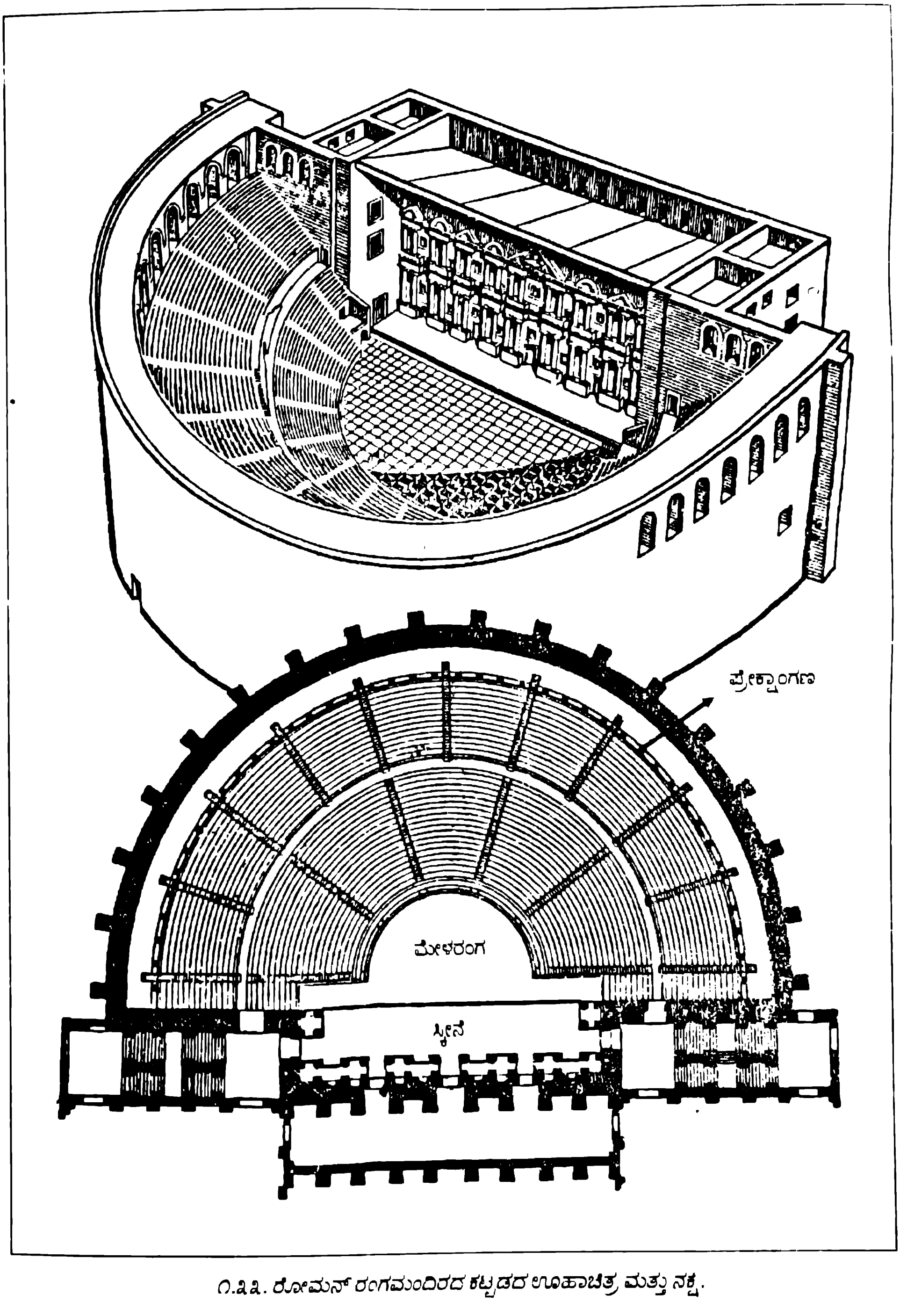
ರಂಗಮಂದಿರ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ ಸ್ಥಳಗಳು

ರೋಮನ್ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವಷ್ಟೇ ವೈವಿಧ್ಯ ಆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗಾಗಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಕಟ್ಟಡಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ರೋಮನ್ ರಂಗ ಉತ್ಸವಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ಮೊದಲು ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ; ಆಮೇಲೆ ಖಾಯಂ ಕಟ್ಟಡಗಳಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಉಳಿದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ವಿವಿಧ ಕಟ್ಟಡಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ರೋಮ್‌ನ ಮೊದಲ ಖಾಯಂ ರಂಗಮಂದಿರ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿದ್ದು ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೫೫ರಲ್ಲಿ. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ರಂಗ ಉತ್ಸವಗಳು ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವೈಭವಯುತವಾಗಿದ್ದವೆಂದೂ ಹಲವು ದೃಶ್ಯಚಮತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ಯಂತ್ರ-ತಂತ್ರಗಳಿಂದ ಸಜ್ಜಾಗಿದ್ದವೆಂದೂ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಇವುಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ಹೇಗಿತ್ತೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ರೋಮನ್ ರಂಗಮಂದಿರ ಏಕರೂಪದ ಒಂದು ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಖಾಯಂ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ಮೇಲೇ ಇರಬೇಕು.

ರೋಮನ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ವಿನ್ಯಾಸವು ಮೂಲತಃ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ರೂಪಾಂತರ. ಆದರೆ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ರೋಮನ್ ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಬೇರೆಯೇ ಆದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಟ್ಟವು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಈ ರಂಗಮಂದಿರ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ಹಾಗೆ ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ತನ್ನ ವಿನ್ಯಾಸದೊಳಗೆ ಸಹಯೋಗಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ; ಅದು ಗುಡ್ಡದ ಇಳಿಜಾರನ್ನೇ ಕಡಿದು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಅರ್ಧ ಕಟ್ಟಡವಲ್ಲ. ನಗರಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ ಸಮತಟ್ಟಾದ ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಇಡಿಯಾಗಿ ಕಟ್ಟಿನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಕಟ್ಟಡ- ಅದು. ರೋಮನ್ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪವು ಕಮಾನಿನ ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನು ಕರಗತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಇಂಥ ಒಂದು ಬೃಹತ್ ಕಟ್ಟಡವನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಕಟ್ಟಲು ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನೂ ನಾವಿಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ರೋಮನ್ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ, ರಂಗವೇದಿಕೆ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರದಂತೆ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಅವೆರಡೂ ಒಂದೇ ಆವರಣದೊಳಕ್ಕೆ ಏಕಕಟ್ಟಡವಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡವು. ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದ ರೋಮನ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ಸ್ವರೂಪವೇ ಹೊಸತಾಯಿತು. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಡೆಗೂ 'ಗುಡ್ಡದ ಕೆಳಗೆ ನಡೆಯುವ ಆಚರಣೆ'ಯಾಗಿದ್ದರೆ ರೋಮನ್ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನವು ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಯಿತು.

ರೋಮನ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ಸ್ಥೂಲ ವಿನ್ಯಾಸ ಹೀಗಿತ್ತು- ಇಲ್ಲೂ ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರದಂತೆ ಪಾವಟಿಗೆಗಳಿರುವ ಅರ್ಧವೃತ್ತಾಕಾರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣವಿತ್ತು; ಆದರೆ, ಮುಚ್ಚಿಗೆಯಿರುವ ಒಂದು ಆವರಣ ಈ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣವನ್ನು ಹೊರಗಿನ ಲೋಕದಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿತ್ತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದ ಎರಡೂ ತುದಿ ರಂಗವೇದಿಕೆಯ ಎರಡು ಬದಿಗಳಿಗೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿತ್ತು; ಹಾಗೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡ ಜಾಗವೇ ಪ್ರವೇಶ ನಿರ್ಗಮನಗಳಿಗೆ ಬಳಸುವ 'ವಿಂಗುಗಳ' ಕಲ್ಪನೆ ಕೊಡುವಂತಿತ್ತು. ನಡುವಿನ ಮೇಳರಂಗ- ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ- ಸಣ್ಣದಾಯಿತು; ಅರ್ಧವೃತ್ತಾಕಾರಕ್ಕೆ ಬದಲಾಯಿತು. ರಂಗವೇದಿಕೆಯೇ ಪ್ರಮುಖ ರಂಗಸ್ಥಳವಾಗಿ ಎತ್ತರಕ್ಕೇರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ಹಿಂಬದಿ ಕಟ್ಟಡ-ಸ್ಕೀನೆ- ಇಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತೃತಗೊಂಡು ಹಲವು ಕಿಟಕಿ ಬಾಗಿಲು ಕಮಾನುಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಆಲಂಕಾರಿಕ ವಾಸ್ತುಮುಖವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡಿತು.

ಈ ಆಲಂಕಾರಿಕ ವಾಸ್ತುಮುಖವೇ ರೋಮನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯೂ ಆಗಿತ್ತೆಂಬುದು ಬಹುಜನ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಟ್ರಾಜೆಡಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಒಂದು ಅರಮನೆಯ ಮುಂಭಾಗವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿಕೊಟ್ಟರೆ ಕಾಮೆಡಿಯಲ್ಲಿ ಇದೇ ಹಿನ್ನೆಲೆ ರಸ್ತೆಗೆ ಮುಖಮಾಡಿನಿಂತ ಹಲವು ಮನೆಗಳ ಸಾಲನ್ನು ಸೂಚಿಸಿಕೊಡುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ತರ್ಕಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇದರ ಜತೆಗೆ, ಸೀಮಿತವಾಗಿಯಾದರೂ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರಿತ ಫಲಕಗಳನ್ನೂ, ವಿಂಗುಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಕೆಲವು ದಾಖಲೆಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ತಂತ್ರದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ವೆಟ್ರೂವಿಯಸ್ ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಯ ಬರಹ ಆ ಬಗ್ಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಚಿತ್ರಕೊಡುವ ಬದಲು ವಿಭಿನ್ನವಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ರಂಗವೇದಿಕೆಯ ಎದುರಿಗೆ ನೆಲದೊಳಗಿನ ಬಿರುಕಿನಲ್ಲಿ ಇಳಿಸಬಹುದಾದ ಪರದೆಗಳೂ ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವೆಂದು ದಾಖಲೆಗಳಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಹಲವು ರೀತಿಯ ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ವಿವರವಾದ ವರ್ಣನೆಗಳು ಲಭ್ಯವಾಗಿವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳಿಂದ ನಮಗೆ ದೊರಕುವ ಸ್ಥೂಲ ಚಿತ್ರ ಇದು- ರೋಮನ್ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಗ್ರೀಕ್ ಬಯಲುನಾಟಕದ ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಪರದೆ, ವೇದಿಕೆ, ವಿಂಗು ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳಿರುವ ಹೊಸ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯೊಂದನ್ನು ಆಗಲೇ ಹುಟ್ಟುಹಾಕತೊಡಗಿತ್ತು. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೇ ಮುಂದೆ ನವೋದಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಸಲ್ಪಟ್ಟು



೧.೩೩. ರೋಮನ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ಕಟ್ಟಡದ ಊಹಾಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ನಕ್ಷೆ.

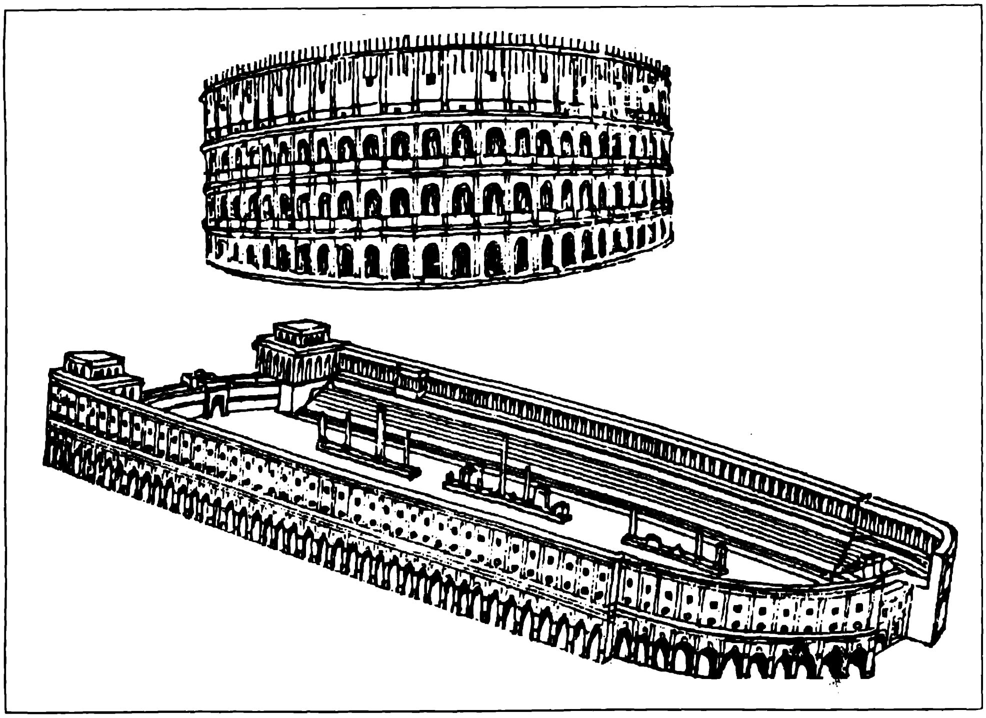
'ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ' ರಂಗಮಂದಿರದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣ ವಾಯಿತು.

ಇನ್ನು, ಬೇರೆಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಹಲವು ಕಟ್ಟಡಗಳಲ್ಲಿ ಏಕರೂಪದ ವಿನ್ಯಾಸ ವಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಯಾ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅವು ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿದ್ದವು. ರೋಮಿನ ಇಂಥ ಎರಡು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಟ್ಟಡಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಮಾದರಿಯಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ಒಂದು, ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೬೦೦ರಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೇ ಕಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟ ಸರ್ಕಸ್ ಮ್ಯಾಕ್ಸಿಮಸ್ ಎಂಬ ಬೃಹತ್ ಕಟ್ಟಡ. ನಾವು ಇವತ್ತು ಸ್ಟೇಡಿಯಂ ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಕಟ್ಟಡವನ್ನು ಹೋಲುವ ಈ ಸರ್ಕಸ್ ಮ್ಯಾಕ್ಸಿಮಸ್ ೨೦೦೦ ಅಡಿ ಅಗಲ ೬೫೦ ಅಡಿ ಉದ್ದವಾಗಿದ್ದು ಸು. ೬೦,೦೦೦ ಜನರು ಕೂರುವಷ್ಟು ದೊಡ್ಡದಾಗಿತ್ತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಥಗಳ ಓಟದ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಾಗಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಇದರ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ೧೨ ರಥಗಳು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಭಾಗವಹಿಸಬಹುದಾದಷ್ಟು ಅಗಲವಾದ ಸ್ಥಳವಿತ್ತು. ಇಂಥದೇ ಹಲವು 'ಸರ್ಕಸ್ಸು'ಗಳು ಆಮೇಲೆ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡವು; ರೋಮ್ ನಗರದ ಪ್ರಮುಖ ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದವು.

ಇಂಥ ಇನ್ನೊಂದು ಕಟ್ಟಡ– ಕೊಲೀಸಿಯಮ್. ಇದು ರೋಮ್‌ನಗರದ ಮೊದಲ 'ಆಂಫಿ ಥಿಯೇಟರ್' ಅರ್ಥಾತ್ ವಿವಿಧೋದ್ದೇಶ ರಂಗಮಂದಿರ. ೧೫೭ ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ಮೂರು ಮಹಡಿಯ ಈ ಕಟ್ಟಡ ೬೨೦ ಅಡಿ ಅಗಲ, ೫೧೩ ಅಡಿ ಉದ್ದವಾಗಿದೆ. ಸುಮಾರು ೫೦ ಸಾವಿರ ಚದರ ಅಡಿ ವಿಸ್ತೀರ್ಣದ ಇದರ ಅಂಗಳ ಮಲ್ಲಯುದ್ಧ, ಪ್ರಾಣಿಯುದ್ಧ, ಹಡಗಿನ ಯುದ್ಧ ಮುಂತಾದ ಬೃಹತ್ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸುಮಾರು ೫೦ ಸಾವಿರ ಜನರಿಗೆ ಸ್ಥಳಾವಕಾಶವಿದ್ದ ಈ ಕಟ್ಟಡದ ಅವಶೇಷ ಇವತ್ತಿಗೂ ರೋಮ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರವಾಸಿಗಳನ್ನು ದಂಗುಬಡಿಸು ವಂತೆ ಅಗಾಧವಾಗಿ ತಲೆಯೆತ್ತಿ ನಿಂತಿದೆ.

ಎಲ್ಲಾ ರೋಮನ್ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಒಟ್ಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಂಖ್ಯೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕೊಲೀಸಿಯಮ್ ಅಥವಾ ಸರ್ಕಸ್ ಮ್ಯಾಕ್ಸಿಮಸ್ ಒಂದರಲ್ಲೇ ಹಿಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು– ಈ ಅಂಕಿಸಂಖ್ಯೆಯೇ ನಮಗೆ ರೋಮನ್ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ

೧.೩೪. ರೋಮ್‌ನ ಎರಡು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸ್ಥಳಗಳು. ಒಂದು– ಕೊಲೀಸಿಯಮ್ ಇನ್ನೊಂದು– ಸರ್ಕಸ್ ಮ್ಯಾಕ್ಸಿಮಸ್ ಅವಶೇಷಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಪುನರ್ರಚನೆ.



ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಯಾವ ಸ್ಥಾನವಿತ್ತು ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ರೋಮನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ಪರಿಮಿತಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೂ ತೀರಾ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿದೆ. ಒಟ್ಟು ೬೦೦ ವರ್ಷಗಳ ರೋಮನ್ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮನ್ನಣೆ ದೊರಕಿದ್ದು ನೂರಿನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಸಿಗುವ ನಾಟಕಕಾರರು ಮೂರೇ ಜನ– ಪ್ಲಾಟಸ್ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೨೪೫–೧೮೪) ಮತ್ತು ಟೆರೆನ್ಸ್ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೧೮೫–೧೫೦) ಎಂಬ ಇಬ್ಬರು ಹರ್ಷನಾಟಕಕಾರರು ಹಾಗೂ ಸೆನೆಕಾ (ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೪–ಕ್ರಿ. ಶ. ೬೫) ಎಂಬ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಕಾರ.

ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ

ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ರೋಮನ್ ಸಮಾಜದ ಒಲವು ಟ್ರಾಜೆಡಿಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಮೆಡಿಗಳ ಕಡೆಗೆ. ಹೊಸ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪಾರೀ–ಸೈನಿಕ ವರ್ಗಗಳಿಗೆ 'ಗಣ್ಯ'ರ ಆದರ್ಶ ಜೀವನಕ್ಕಿಂತ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ವಿಕೃತಿಗಳ ವಿಡಂಬನೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಇಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು ಸಹಜವೇ. ರೋಮನ್ ಕಾಮೆಡಿ ಗ್ರೀಕ್ ಕಾಮೆಡಿಗಳಂತೆ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೆ ಹೋಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ನಿತ್ಯಜೀವನದ ದೈನಂದಿನ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೇ ಈ ಕಾಮೆಡಿಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವಾದವು. ಇಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಧ್ಯಮ ಮತ್ತು ಕೆಳಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವು. ಕಥೆ ಸುತ್ತುವುದು– ಪ್ರೀತಿ, ಉಯಿಲು, ಹಣ; ಲೋಭಿಗಳಾದ ಮುದಿ ತಂದೆಯರು, ಚಂಚಲಚಿತ್ತರಾದ ಮಕ್ಕಳು; ಹಾತೊರೆಯುವ ಪ್ರೇಯಸಿಯರು, ಕುತಂತ್ರದ ಪರೋಪಜೀವಿಗಳು, ಚಾಣಾಕ್ಷ ಸೇವಕರು; ಅದಲು ಬದಲಾದ ಅವಳಿಗಳು, ಕಳೆದುಹೋಗಿ ಮತ್ತೆ ದೊರಕುವ ತಂದೆ ಮಕ್ಕಳು– ಇಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಸುತ್ತ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ ಮತ್ತು ಹಣ ಎಂಬ ಎರಡು ಮೌಲ್ಯಗಳು ಪ್ರವೇಶಮಾಡಿದ್ದು ಮೊದಲು ಹೆಲೆನಿಸ್ಟಿಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ; ಅದೇ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಮೂಲವಸ್ತುವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದು– ರೋಮನ್ ಕಾಮೆಡಿಯಲ್ಲಿ.[೨] ಇಂಥ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದರಿಂದಲೇ ರೋಮನ್ ಕಾಮೆಡಿ ಭಾವತೀವ್ರತೆಯ ಸರಳ ರೇಖೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿತು; ನೀತಿಬೋಧೆಯಾಗಲೀ, ನಿರೂಪಣೆಯಾಗಲೀ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲದ್ದರಿಂದ ಮೇಳವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕೈಬಿಟ್ಟಿತು; ಮುಂದೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಐದಂಕಿನ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾಗಿ ಐದು ಘಟನೆಗಳ ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗಿರುವ ಇಬ್ಬರು ಹರ್ಷನಾಟಕಕಾರರು–ಪ್ಲಾಟಸ್ ಮತ್ತು ಟೆರೆನ್ಸ್– ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನ ಗುಣಗಳಿರುವಂಥವರು. ಪ್ಲಾಟಸ್ ಕೆಳವರ್ಗದಿಂದ ಬಂದ ಒಬ್ಬ ಸಂಚಾರಿ ನಟ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಆತನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಗುಣಗಳು ಧಾರಾಳ. ತನ್ನ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಆತ ರಚಿಸಿದ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತೀರಾ ಜಾಳುಜಾಳಾದ ರಚನೆಗಳಿವೆ; ಆಮೇಲಿನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾದ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಕೃತಿಗಳೂ ಇವೆ. ಈತನ 'ಪಾಟ್ ಆಫ್ ಗೋಲ್ಡ್' ಎಂಬ ನಾಟಕ ರೋಮನ್ ಕಾಮೆಡಿಯನ್ನೇ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂಥದು. ಲೋಭಿ ಮುದುಕನೊಬ್ಬ ಒಂದು ಬಂಗಾರದ ಕೊಡವನ್ನು ಯಾರ ಕೈಗೂ ಸಿಗದಂತೆ ಕಾದಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ; ತನ್ನ ಚೆಲುವೆ ಮಗಳನ್ನು ತನ್ನಂಥದೇ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಶ್ರೀಮಂತ ಮುದುಕನಿಗೆ ಗಂಟು ಹಾಕಲು ಹವಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇದನ್ನು ತಿಳಿದ ಅವನ ಮಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರಿಯಕರ ಇಬ್ಬರೂ ಕೂಡಿ ಚಾಣಾಕ್ಷ ಸೇವಕರ ನೆರವಿನೊಂದಿಗೆ ಬಂಗಾರವನ್ನೂ ಕದಿಯುತ್ತಾರೆ; ಪರಸ್ಪರ ಮದುವೆಯೂ ಆಗುತ್ತಾರೆ. ರೋಮನ್ ಕಾಮೆಡಿಯ ಮುಖ್ಯ ಕಾಳಜಿಗಳಾದ ಪ್ರೀತಿ ಮತ್ತು ಹಣ ಈ ನಾಟಕ ದುದ್ದಕ್ಕೂ ಹೆಣೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗಿ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸೇರಬೇಕಾದ ಜಾಗಕ್ಕೆ ಸೇರುವ ಸುಖಾಂತವಾಗಿ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಹರ್ಷನಾಟಕಕಾರ ಟೆರೆನ್ಸ್‌ಗೆ ಪ್ಲಾಟಸ್‌ನ ಈ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಗುಲಾಮನಾದರೂ ಆತ ಗಣ್ಯ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಪಡೆದವನು. ಇವನು ಬರೆದಿದ್ದು ೬ ನಾಟಕ ಮಾತ್ರ; ಅವೆಲ್ಲವೂ ದೊರಕಿವೆ. ಈತ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಗ್ರೀಕ್ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ರೋಮನ್ ಕಾಮೆಡಿಗೆ ತರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ. ಜತೆಗೆ ಭಾಷೆ ಶೈಲಿ ಸಂವಿಧಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗುಣಮಟ್ಟವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಹೆಣಗಿದ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಆತ ಆ ಕಾಲದ ಗಣ್ಯವರ್ಗಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಇಷ್ಟವಾಗಿದ್ದ.

ಇನ್ನು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಕಾರ ಸೆನೆಕಾ, ಕಾಮೆಡಿಯ ಈ ಜನಪ್ರಿಯ ಉಬ್ಬರದ ಎದುರು ನಿಂತು ಗ್ರೀಕ್ ಅನುಕರಣೆಯ ಟ್ರಾಜೆಡಿಗಳನ್ನು ಬರೆದ; ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಜನಪ್ರಿಯನೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಕುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ನೀರೋನ ಗುರುವಾಗಿದ್ದ ಈತ ಬರೆದಿದ್ದೆಲ್ಲ ಬಹುಶಃ ಮೇಲ್ವರ್ಗದ ಒಂದು ಗುಂಪಿಗೆ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ, ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನೇ ಕಾಣದ ಈ ನಾಟಕಕಾರ, ಮುಂದೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಯಾಗಿಬಿಟ್ಟ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನೂ ಕೂಡಿ ನವೋದಯದ ಬಹುಪಾಲು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಇವನೇ ಸ್ಫೂರ್ತಿದಾತ. ಈತನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಯೇ ಐದಂಕದ ವಿನ್ಯಾಸ ರೂಢಿಗೆ ಬಂತು; ದೀರ್ಘವಾದ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು

ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಬಂತು. ಮಂತ್ರ, ತಂತ್ರ, ಭೂತ, ದೆವ್ವಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಭ್ಯಾಸ ಬಂತು; ಸ್ವಗತ ಭಾಷಣ, ಆಪ್ತ ಪಾತ್ರ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಉಪಯುಕ್ತ ರಂಗರೂಢಿಗಳು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದುವು. ಹಾಗಾಗಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಈತನ ಹೆಸರು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯಿತು.

ಸೆನೆಕಾನ ನಾಟಕಗಳು ರಚಿತವಾಗುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ರೋಮನ್ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯ ಹೆಚ್ಚೂ ಕಡಿಮೆ ತನ್ನ ಅವನತಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪಿಯಾಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರನೂ ಬರಲಿಲ್ಲ. ಟ್ರಾಜೆಡಿ ಮತ್ತು ಕಾಮೆಡಿ ಪ್ರಕಾರಗಳೇ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಲ್ಲಿ ಸೋತು ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿದ್ದವು. ಹೊಸತಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಕೆಲವು ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಟ್ರಾಜೆಡಿ ಕಾಮೆಡಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರಬಲವಾದ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಫ್ಯಾಬ್ಯುಲಾ ಅಟೆಲಾನಾ ಎಂಬ ಒಂದು ಪ್ರಹಸನ ಪ್ರಕಾರ, ಫ್ಯಾಬ್ಯುಲಾ ರಿಸಿನಿಯಾಟಾ ಎಂಬ ಭಾರೀ ದೃಶ್ಯವೈಭವದ ಮೂಕನಾಟಕ ಮತ್ತು ಪ್ಯಾಂಟೋಮೈಮ್– ಇಂಥ ಹೊಸ ಜಾನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು. ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಲು ಏನೆಲ್ಲ ಕಸರತ್ತು ನಡೆಸಿದ್ದವೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ ಪ್ಯಾಂಟೋಮೈಮ್ ಪ್ರದರ್ಶನದ ದಾಖಲೆ ವಿವರಿಸಿದೆ.

ರೋಮನ್ ಇತಿಹಾಸದ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ರೋಮನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಹಲವು ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಆ ಸಮಾಜದ ನೈತಿಕ ಅಧಃಪತನವೆಂದು ಸೂಚಿಸುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಈ ಹೇಳಿಕೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ರೋಮನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಬರೀ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಜನಸಮೀಪವಾಗುವ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಮಹತ್ವದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನಿಟ್ಟಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಅಥೆನ್ಸಿನಂತಹ ನಗರಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ರೋಮನ್ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಊರುಗಳಿಗೆ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. ಹಲವಾರು ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ವೃತ್ತಿತಂಡಗಳು ರೋಮಿನಲ್ಲಿ ತಲೆಯೆತ್ತಿದ್ದವು. ಮೂಲತಃ ರೋಮನ್ ನಾಗರಿಕತೆಯೇ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರಿಕತೆಗಿಂತ ವಿಶಾಲ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯುಳ್ಳದ್ದು ಮತ್ತು ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತ ವರ್ಗದ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸಿದಂಥದು. ಮುಂದೆ, ೧೮ ಮತ್ತು ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಗಣ್ಯರ ಆಶ್ರಯದಿಂದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗಗಳ ಕೈಗೆ ಹಸ್ತಾಂತರವಾದಾಗ ಏನೆಲ್ಲ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾದವೋ ಅಂಥವೇ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ರೋಮನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆ ನಡೆದಿವೆ. ಆ ರೀತಿಯಿಂದ ರೋಮನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ 'ಎತ್ತರ'ವಿಲ್ಲ; ಆದರ ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹೆಚ್ಚು 'ವಿಸ್ತಾರ'ವಿದೆ.

ರೋಮನ್ ನಾಗರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಅವನತಿಗೆ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಹಲವು ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತಾರೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದದ್ದು– ರೋಮಿನಲ್ಲೇ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಧರ್ಮದ ವಿರೋಧ. ಈ ವಿರೋಧಕ್ಕೆ ರೋಮನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೇ ಅನೈತಿಕ ಎಂಬ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಪೂರ್ವಗ್ರಹವೊಂದೇ ಕಾರಣವಲ್ಲ. ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚರ್ಚಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸುತ್ತಿತ್ತೆನ್ನುವುದೂ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ನಲ್ಲದ ಕ್ಷುದ್ರ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ವೈಭವೀಕರಿಸುತ್ತದೆನ್ನುವುದೂ ಈ ವಿರೋಧಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿತ್ತು. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರೋಮನ್ ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ಮೂಲವಾಗಿದ್ದ ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿ– ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತ ಹೋದ ಕೃಷಿ, ತೃಪ್ತ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಲುಪಿದ ಸಮುದ್ರ ವ್ಯಾಪಾರ, ಚಿನ್ನದ ಗಣಿಗಳು– ರೋಮನ್ ನಾಗರಿಕತೆಯು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ತಡೆದುಕೊಳ್ಳುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇಡಿಯ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತು ಕೃಷಿ ಮೂಲದ ಉತ್ಪಾದನಾ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗಬೇಕಾಯಿತು; ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಸತ್ತು ಹುಟ್ಟಬೇಕಾಯಿತು.

ಉಲ್ಲೇಖಗಳು :

೧. ಅಪುಲ್ಯೂಸ್ ಎಂಬ ಲೇಖಕ ಬರೆದಿಟ್ಟ 'ದ ಗೋಲ್ಡನ್ ಆ್ಯಸ್' ಎಂಬ ಬರಹದಿಂದ ಆಯ್ದ ಸಾಲುಗಳು :
ಉಲ್ಲೇಖ– Macgowan, Kenneth & Melnitz, William, The Living Stage, New Jersey 1955, ಪುಟ ೨೮–೨೯.

೨. Hauser, Arnold, The Social History of Art Vol. 1, London 1968, ಪುಟ ೯೭

ಭಾಗ

೨

ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿ

ಭಾರತ

ಕಾಲಸೂಚಿ ೨

ಪ್ರಾಚೀನ-ಭಾರತ

ರಾಜಕೀಯ/ಸಮಾಜ		ಸಂಸ್ಕೃತಿ/ರಂಗಭೂಮಿ
೨೪೦೦-೧೭೦೦ : ಸಿಂಧೂ ಕಣಿವೆಯ ನಾಗರಿಕತೆ	೨೫೦೦ ಕ್ರಿ.ಪೂ.	೨೦೦೦-೧೫೦೦ : ಇಂಡೋ ಆರ್ಯನ್ ಭಾಷೆಗಳ ಉಗಮ-ವಿಕಾಸ
೧೫೦೦ : ಮಧ್ಯ ಏಶಿಯಾದಿಂದ ಆರ್ಯರ ಆಗಮನ ೧೦೦೦-೫೫೦ : ಬಿಹಾರ ಬಂಗಾಲದ ವರೆಗೆ ಆರ್ಯರ ವಿಸ್ತರಣೆ ೬೦೦ : ವಾಯುವ್ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮಗಧ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಸ್ಥಾಪನ	೧೫೦೦ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೫೦೦	೧೩೦೦-೧೦೦೦ : ಋಗ್ವೇದದ ರಚನೆ ೧೦೦೦-೫೦೦ : ಆಮೇಲಿನ ವೇದಗಳು, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳ ರಚನೆ ೫೬೬-೪೮೬ : ಬುದ್ಧನ ಬದುಕು-ಬೋಧನೆ ೪೬೮ : ಮಹಾವೀರನ ಮರಣ
೩೨೭-೩೦೫ : ಅಲೆಗ್ಸಾಂಡರನ ದಂಡಯಾತ್ರೆ, ಸೆಲ್ಯೂಕಸ್‌ನ ಸೋಲು ೩೨೧ : ಚಂದ್ರಗುಪ್ತನಿಂದ ಮೌರ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಸ್ಥಾಪನೆ ೨೭೨-೨೩೨ : ಅಶೋಕನ ಆಳ್ವಿಕೆ, ಮಗಧ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಉತ್ತುಂಗ	ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೨೦೦	೪ನೆಯ ಶತಮಾನ : ಬೌದ್ಧ ಸ್ತೂಪ-ಸ್ತಂಭಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ, ಪಾಣಿನಿಯ ವ್ಯಾಕರಣದ ರಚನೆ, ಕೌಟಿಲ್ಯನ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರದ ರಚನೆ ೩ನೆಯ ಶತಮಾನ : ಮೊದಲ ಅಜಂತಾ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳು ೨೭೨-೨೩೨ : ಅಶೋಕನ ಶಾಸನಗಳು ೨೫೦ : ಬೌದ್ಧ ಸಭೆ-ಬೌದ್ಧ ಸೂತ್ರಗಳ ರಚನೆ
೧೮೫ : ಮೌರ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಅಂತ್ಯ ೧೫೦ : ಗ್ರೀಕರು, ಪಾರ್ಥಿಯನ್ನರು-ದಾಳಿಗಳು ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೧೨೮-೧೦ : ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಶಾತವಾಹನ ರಾಜ್ಯದ ಉದಯ ಕ್ರಿ. ಶ. ೭೮ : ಮಧ್ಯ ಏಷಿಯಾದ ಕುಶಾನರ ದಾಳಿ ೩೦೦ : ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲವ ರಾಜ್ಯದಿಂದ ಐದು ಶತಮಾನಗಳ ಆಡಳಿತ	Δ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಕ್ರಿ. ಶ. ∇ ಕ್ರಿ. ಶ. ೩೦೦	೧ನೆಯ ಶತ : ಮಹಾಭಾರತ, ರಾಮಾಯಣಗಳ ಮೊದಲ ಲಿಖಿತ ರೂಪಗಳು- ಭಗವದ್ಗೀತೆ, ಅಶ್ವಘೋಷನ ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕಗಳು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೦೦-೨೦೦ : ಮನುಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರದ ರಚನೆ, ಚರಕ ಸಂಹಿತೆಯ ರಚನೆ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೨-ಕ್ರಿ.ಶ. ೨ನೆಯ ಶತ. : ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಭಾಸನ ನಾಟಕಗಳು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫೦ : ನಾಗಾರ್ಜುನನ ಬರವಣಿಗೆಗಳು, ಗಾಂಧಾರ ಶೈಲಿಯ ಚಿತ್ರ/ಶಿಲ್ಪಕಲೆ
೩೨೦ : ಗುಪ್ತ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಸ್ಥಾಪನೆ ೩೩೫-೭೫ : ಸಮುದ್ರಗುಪ್ತನ ಆಡಳಿತ ೩೭೫-೪೧೪ : ಇಮ್ಮಡಿ ಚಂದ್ರಗುಪ್ತನ ಆಳ್ವಿಕೆ 'ಭಾರತದ ಸ್ವರ್ಣಯುಗ' ೪೧೫-೪೫೪ : ಕುಮಾರಗುಪ್ತನ ಆಳ್ವಿಕೆ ೪೫೦ : ಮಧ್ಯ ಏಷಿಯಾದಿಂದ ಹೂಣರ ದಾಳಿ ೪೫೪-೪೬೭ : ಸ್ಕಂದಗುಪ್ತನ ಆಳ್ವಿಕೆ	ಕ್ರಿ. ಶ. ೫೦೦	೪ನೆಯ ಶತ.: ಪುರಾಣಗಳು, ಪಂಚತಂತ್ರದ ರಚನೆ; ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ೪೯೯ : ಆರ್ಯಭಟನ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ೫೭೮ : ಎಲ್ಲೋರಾದ ಪ್ರಮುಖ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳು, ಬಾದಾಮಿ ಗುಹಾಚಿತ್ರಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕದ ಉತ್ತುಂಗ
೫೪೦ : ಹೂಣರ ಆಕ್ರಮಣ- ಗುಪ್ತ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಕ್ಷೀಣ ೬೦೬-೪೭ : ಶ್ರೀಹರ್ಷನಿಂದ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಪುನರುತ್ಥಾನದ ಪ್ರಯತ್ನ ೬೦೮-೪೨ : ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಚಾಲುಕ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ೬೫೦ : ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ರಜಪೂತ ರಾಜ್ಯಗಳ ಹುಟ್ಟು ೭೧೨ : ಸಿಂಧ್ ಆಕ್ರಮಣದಿಂದ ಮುಸ್ಲಿಂ ರಾಜರ ಪ್ರವೇಶ ೭೬೦ : ಬಿಹಾರ-ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಪಾಲ ವಂಶದ ಆಳ್ವಿಕೆ ೮೫೦ : ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಚೋಳ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಬಲವರ್ಧನೆ ೧೦೦೧ : ತುರ್ಕಿಸ್ತಾನದಿಂದ ಗಜನಿ ಮಹಮುದ್‌ನ ಆಕ್ರಮಣ	ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೦೦೦	೭ನೆಯ ಶತ. : ಹರ್ಷನ ನಾಟಕಗಳು, ದಂಡಿಯ ಗದ್ಯಕಾವ್ಯ, ಬಾಣನ ಕಾದಂಬರಿ; ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯದ ಆರಂಭ ೬೭೦ : ಮಹಾಬಲಿಪುರಂನ ದೇವಾಲಯ ೬೮೦-೭೩೦ : ಭವಭೂತಿಯ ನಾಟಕಗಳು ೭೭೦ : ಎಲ್ಲೋರಾದ ಕೈಲಾಸನಾಥ ದೇವಾಲಯ ೯ನೆಯ ಶತ.: ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯರ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ೯೮೩ : ಶ್ರವಣಬೆಳಗೊಳದಲ್ಲಿ ಗೋಮಟೇಶ್ವರನ ವಿಗ್ರಹ ಸ್ಥಾಪನೆ ೧೦ನೆಯ ಶತ. : ಖಜುರಾಹೋ ದೇವಾಲಯ; ತಂಜಾವೂರಿನ ಚೋಳ ದೇವಾಲಯ; ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಪಂಪ, ರನ್ನ ಮೊದಲಾದವರ ಕಾವ್ಯಗಳು ೧೦೦೦ : ಅಭಿನವ ಗುಪ್ತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು, ಧನಂಜಯನ ದಶರೂಪಕ

೨.೧

ಆರಂಭಕಾಲದ 'ಗ್ರಾಮ್ಯ' ಪ್ರಯೋಗಗಳು

ಕ್ರಿ. ಶ. ೪, ೫, ೬ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ, ಗುಪ್ತ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಜತೆಜತೆಗೆ, ಇತಿಹಾಸಕಾರರು 'ಸುವರ್ಣ ಯುಗ' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಅವಧಿಯಲ್ಲೇ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದ 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ' ತನ್ನ ಉತ್ತುಂಗದ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಈ ಅವಧಿಯ ರಂಗ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಂತಹ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳು ದಾಖಲೆಗೊಳಿಸಿವೆ; ಈ ಅವಧಿಯ ಅನೇಕ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳೂ ದೊರೆತಿರುವುದರಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಚಿತ್ರ ದೊರೆಯುವಂತಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕವು ಹೇಗೆ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗುತ್ತ ಬಂತೆಂಬುದಾಗಲೀ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ಯಾವೆಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಆ ರೂಪಕ್ಕೆ ತಲುಪಿತೆಂಬುದಾಗಲೀ 'ಗೊತ್ತೇ ಇಲ್ಲ' ಎಂಬಷ್ಟು ಅಸ್ಪಷ್ಟ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಥೆಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಕೆಲವು ಸುಳಿವುಗಳಿಂದ, ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ, ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ದೊರಕುವ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ಭಾರತದ ರಂಗ ಇತಿಹಾಸದ ಈ ಮೊದಲ ಒಂದು–ಒಂದೂವರೆ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಕಥೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟ್ಯದ ಹುಟ್ಟು

ಭಾರತದಲ್ಲಿ, ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತಾತ್ವಿಕವಾದ ತಳಹದಿಯೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಹಾಗೂ ಭಾರತದ ರಂಗಪರಂಪರೆಗಳಿಗೆ 'ವಿಶ್ವಕೋಶ' ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ. ಇದರ ಮೊದಲ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮ ಹೇಗಾಯಿತು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದ ಕಥೆಯೊಂದು ಬರುತ್ತದೆ.

*"ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಯಂಭುವ ಮನ್ವಂತರದಲ್ಲಿ ಕೃತಯುಗ ಮುಗಿದು ವೈವಸ್ವತ ಮನ್ವಂತರದ ತ್ರೇತಾಯುಗ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಮಧ್ಯಂತರದಲ್ಲಿ ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮ್ಯ ನೀತಿ ತಲೆದೋರಿತು. ಕಾಮ–ಲೋಭಗಳು ಜಾಗೃತವಾದವು. ಈರ್ಷ್ಯಾ–ಕ್ರೋಧಾದಿಗಳಿಂದಾಗಿ ಜನತೆಗೆ ಸುಖದುಃಖಗಳೆರಡೂ ಸಂಭವಿಸಿದವು. ದೇವ–ದಾನವ–ಗಂಧರ್ವ–ಯಕ್ಷ–ರಾಕ್ಷಸ–ಉರಗಗಳು ಜಂಬೂದ್ವೀಪವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿದವು. ಜನರು ರಾಜರನ್ನು ನಿಯಮಿಸಿಕೊಂಡರು. ಆಗ ಇಂದ್ರನನ್ನು ಮುಂದೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ದೇವತೆಗಳು ಬ್ರಹ್ಮನ ಕಡೆ ಬಂದು ವೇದಗಳು ಶೂದ್ರ ಜಾತಿಗೆ ನಿಷಿದ್ಧವಾದುದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ವರ್ಣಗಳಿಗೂ ಲಭ್ಯವಾಗುವ ಐದನೆಯ ವೇದವನ್ನು ರಚಿಸು, ಕೇಳಲು, ನೋಡಲು ರಂಜಿತವಾಗುವಂತಹದಿರಬೇಕು ಎಂದು ಕೇಳಿದರು."*೧

ದೇವತೆಗಳ ಈ ಮನವಿಗೆ ಒಪ್ಪಿದ ಬ್ರಹ್ಮ ನಾಲ್ಕೂ ವೇದಗಳಿಂದ ಹಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಟ್ಯವೇದವೆಂಬ ಐದನೆಯ ವೇದವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ ಇಂದ್ರನು ಭರತನಿಗೆ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಭರತ ತನ್ನ ನೂರು ಮಕ್ಕಳೊಂದಿಗೆ ತನಗೆ ಗೊತ್ತಿದ್ದ ಭಾರತೀ, ಸಾತ್ವತೀ, ಆರಭಟೀ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಪ್ರಯೋಗವೊಂದನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಬ್ರಹ್ಮನು ಹಿಂದಿರುವ ಈ ಎಲ್ಲ ಶೈಲಿಗಳಿಗಿಂತ ಅಲಂಕಾರಪ್ರಾಯವಾದ ಸುಸಂಸ್ಕೃತವಾದ ಕೈಶಿಕೀ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಸತಾಗಿ ರೂಢಿಗೊಳಿಸಲು ಭರತನಿಗೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ– ಭರತಖಂಡದ ಮೊದಲ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ನೋಡಿದರೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಈ ಕಥೆಯಲ್ಲೇನೂ ಹುರುಳಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯ ಬಹುತೇಕ ಶಾಸ್ತ್ರ ಪುರಾಣಗಳ ಹಾಗೆ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವೂ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದು ದೈವೀ ಮೂಲವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ ಆ ಮೂಲಕ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ದೈವೀ ಪ್ರಾಮಾಣ್ಯ ದೊರಕಿಸಿ ಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದೆ. ಅದೇ ರೀತಿ, ಆಗಿನ ವರ್ಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸಮತೋಲನದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ಉದ್ದೇಶವನ್ನೂ, ಸ್ಥಾನವನ್ನೂ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ, ಸೂಕ್ಷ್ಮದೃಷ್ಟಿಯ ಆಧುನಿಕ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಈ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೊದಲಿನ ರಂಗಪರಂಪರೆಗಳು ಹೇಗಿದ್ದವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಸುಳಿವುಗಳು ಸಿಗುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ದೇವತೆಗಳ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಇದ್ದ 'ಗ್ರಾಮ್ಯ' ರಂಗ ಪರಂಪರೆಯೊಂದರ ಸೂಚನೆ ಕೊಡುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನೂ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಕೈಶಿಕೀ ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಹೊಸತಾಗಿ ಸೇರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ರಂಗ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ರೂಢಿಸಿರಬಹುದೆಂಬುದನ್ನೂ ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ. [೨] ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಪ್ರಕಾರ ಆರಭಟೀ ಎಂಬುದು ಗೌಜು ಗದ್ದಲಗಳ, ಮಂತ್ರ–ತಂತ್ರಗಳ 'ಅನಾಗರಿಕ' ಶೈಲಿಯಾದರೆ ಕೈಶಿಕೀ ವೃತ್ತಿಯು ಶೃಂಗಾರ ಪ್ರಧಾನವಾದ, ನವಿರಾದ, ಆಲಂಕಾರಿಕವಾದ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬಳಸುವಂಥದು. ಇದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲಿನ ಹಾಗೂ ಆಮೇಲಿನ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗಿರುವ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು ಎಂಬುದು ಈ ಊಹೆಯಿಂದ ದೊರೆಯುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಕಡೆಯ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಕಥೆಯೂ ಇಂಥದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವಂತಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಭೂಮಿಗೆ ಇಳಿದು ಬಂದ ಬಗೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಆ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಭರತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

"ನಾಟ್ಯವೇದದಲ್ಲಿ ಪಾರಂಗತರಾದ ನನ್ನ ಮಕ್ಕಳು ಪ್ರಹಸನ ಗಳಿಂದ ಜನರನ್ನು ಮೂದಲಿಸತೊಡಗಿದರು. ಒಮ್ಮೆ ಏನಾಯಿತೆಂದರೆ, ಅಸಭ್ಯ ಶೈಲಿಯ ಕೃತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಋಷಿ ಗಳ ಅಪಹಾಸ್ಯಮಾಡಿ ಜನಸಮೂಹದೆದುರು ಆಡಿದರು. ಅದು ಕೇಳಲು ಅಸಹ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಅದರಲ್ಲಿ ದುರಾಚಾರ, ಗ್ರಾಮ್ಯ ನಡತೆಗಳ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾದ, ನಿಷ್ಠುರವಾದ ಚಿತ್ರಣವಿದ್ದಿತು." [೩]

ಈ ಘಟನೆಯೂ ಮತ್ತೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಗ್ರಾಮ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯೊಂದು ಇತ್ತೆಂಬು ದನ್ನೂ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ನಾಗರಿಕ ರಂಗ ಭೂಮಿಗೆ ಹಾಗೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ಆ ಹಿಂದಿನ ರಂಗಪರಂಪರೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಸಹನೆ ಯಿದ್ದುದನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ದಾಖಲು ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ–ಸೂತ್ರೀಕರಣ

ಹೀಗೆ ಹಳೆಯ ಮತ್ತು ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ನಡುವೆ ನಿಲ್ಲುವ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಯಾವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚಿತ ವಾಯಿತೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಹಲವಾರು ವಾದವಿವಾದಗಳಿವೆ. ಈ ವಾದಗಳು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಕಾಲವನ್ನು ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೩ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಕ್ರಿ.ಶ. ೫ನೆಯ ಶತಮಾನದ ತನಕ ಆಚೆ ಈಚೆ ತಳ್ಳಾಡುತ್ತವೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲೇ ಈ ಕೃತಿ ಹಲವು ಬಾರಿ ಪುನರ್‌ರಚಿತವೂ, ಪ್ರಕ್ಷೇಪಿತವೂ ಆಗಿರಬಹುದೆಂದು ಈ ವಾದಗಳು ಊಹಿಸುತ್ತವೆ. ಶತಮಾನ, ಇಸವಿ ನಿಖರವಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಇದ್ದಿರಲಿ ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಮೌರ್ಯ ಮತ್ತು ಗುಪ್ತ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಗಳ ನಡುವಿನ ಅವಧಿ ಯಲ್ಲಿ ಬಂತೆಂಬುದು ಸುಮಾರಾಗಿ ಒಪ್ಪಿತವಾಗುವಂಥದು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಂತಹ ಸೂತ್ರೀಕರಣದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿದ ಹಲವು ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಬಂದಿವೆಯೆನ್ನುವುದೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾದದ್ದು. ಪಾಣಿನಿಯ ವ್ಯಾಕರಣ, ಕೌಟಿಲ್ಯನ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರ, ಮನುವಿನ ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರ, ಚರಕ ಮತ್ತು ಸುಶ್ರುತರ ಸಂಹಿತೆಗಳು ಬಂದಿದ್ದು ಈ ಸ್ಥೂಲ ಅವಧಿ ಯಲ್ಲೇ. ಈ ಎಲ್ಲ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲೇ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಹಳೆಯ 'ಗ್ರಾಮ್ಯ' ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ಮರೆತು, ಹೊಸತಾಗಿ ಆವಿರ್ಭವಿಸಿದ್ದ, ಆಗಷ್ಟೇ ಆವಿರ್ಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದ ನಗರ ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ಸೂತ್ರಪ್ರಾಯವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಡುವ ಉದ್ದೇಶವನ್ನೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಂತಹುದು.

ಈ ಕಾರಣದಿಂದ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಒಂದು ಸಂಧಿ **ಕಾಲದ ದಾಖಲೆಯೆಂದು** ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದು 'ಹಿಂದೆ **ಹೀಗಿತ್ತು'** ಎಂದು ಸೂಚಿಸುವ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೂ **'ಮುಂದೆ ಹೀಗಿರಬೇಕು'** ಎಂದು ಸೂಚಿಸುವ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೂ **ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದ** ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎರಡು **ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟಗಳೆಂದು** ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. **ನಿಜವಾಗಿ,** ಇಂಥ ಗ್ರಹಿಕೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲೇ ಇದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದುದ್ದಕ್ಕೂ ಹಲವು ಕಡೆ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಂತರ ಬಂದ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ, ಈ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ-ಪೂರ್ವ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅನಂತರದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ದೊರಕುತ್ತವೆ.

ಈ ಹೋಲಿಕೆಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಯಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೊದಲಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಗ್ರಾಮ್ಯ, ಅಸಂಸ್ಕೃತ, ದೇಶೀ, ಆರಭಟೀ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಳಸುವಂಥದು ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಸೂಚನೆಗಳೂ ಆಮೇಲಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯು ನಾಗರಿಕ, ಸುಸಂಸ್ಕೃತ, ಮಾರ್ಗಿ, ಕೈಶಿಕೀ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಳಸುವಂಥದು– ಇತ್ಯಾದಿ ಸೂಚನೆಗಳೂ ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಇದೇ ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿದರೆ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ, ದೇಶೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಹೊಸ ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ಗ್ರಾಮ್ಯವೆನಿಸಿದ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿತ್ತು. ಹಾಗೂ, ಈ ರಂಗಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ಮುಂದಿನ ನಾಗರಿಕತೆಯು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗುವಂತೆ ಸುಸಂಸ್ಕೃತಗೊಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿತು ಎಂದೂ ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿದ್ದ ಗ್ರಾಮ್ಯರಂಗಭೂಮಿ ಆಮೇಲೂ ಕೂಡಾ ನಶಿಸದೇ ಮುಂದುವರೆಯಿತೆಂದೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ 'ಉಪರೂಪಕ'ಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಮಾನಾಂತರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಾಗಿ ಮುಂದುವರೆಯಿತೆಂದೂ ಊಹಿಸಲು ಆಧಾರಗಳಿವೆ.

ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ಉಗಮ

ಈಗ ಇನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ **ಪೂರ್ವಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ** ಈ ರಂಗಪರಂಪರೆ ಹೇಗೆ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಯಿತು ಎಂಬುದನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸೋಣ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಪರೋಕ್ಷ ಸೂಚನೆ ಕೊಡುವುದಲ್ಲದೆ ಇದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಏನನ್ನೂ ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂಥ ಸುಳಿವುಗಳನ್ನು ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸದಿಂದಲೋ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದಲೋ ಹುಡುಕಿ ನೋಡಬೇಕು. ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದ ಹಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಇಂಥ ಹುಡುಕಾಟಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ; ಆದರೆ ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಚಿತ್ರ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಇದೆ.



೨.೧೧. ಸಿಂಧೂ ಕಣಿವೆಯ ಅವಶೇಷಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆತ, ನರ್ತಕಿಯದು ಎನ್ನಲಾದ, ಕಿರುಪ್ರತಿಮೆ.

ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೨೫೦೦ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಸಿಂಧೂ ಕಣಿವೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಹಾಗೂ ಭಾರತದ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಪುರಾತನ ನಗರ ರಾಜ್ಯಗಳಿಂದ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ಮೂಲವಾಗಿದ್ದ ನಗರ ರಾಜ್ಯಗಳನ್ನೇ ಹಲವು ರೀತಿ ಹೋಲುವ ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ನಗರ ನಿರ್ಮಾಣ, ವ್ಯಾಪಾರ ಮುಂತಾದ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಏನಾದರೂ ಸಾಧನೆಯಾಗಿತ್ತೆ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಏನೂ ಮಾಹಿತಿ ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ.

ಸಿಗುವ ಒಂದು ಕಿರುಪ್ರತಿಮೆ ಒಬ್ಬ ನರ್ತಕಿಯದೆಂದೂ, ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು

ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದೂ ಊಹಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆ ಪ್ರತಿಮೆ ನರ್ತಕಿಯದೇ ಎನ್ನಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಧಾರಗಳಿಲ್ಲ.

ಇದಾದ ಮೇಲಿನ ಇತಿಹಾಸದ ಮೊದಲನೆಯ ಘಟ್ಟ– ಆರ್ಯ ಜನಾಂಗ ಬಂದು ನೆಲೆಸುವತನಕದ್ದು. ವಾಯುವ್ಯ ಭಾಗದಿಂದ ಭಾರತವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಈ ಜನಾಂಗವು ಪಶುಪಾಲನೆಗೆ ಪ್ರಶಸ್ತ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ, ಗಂಗಾ ನದಿಯ ಬಯಲಿನ ದಟ್ಟವಾದ ಕಾಡುಗಳನ್ನು ಕಡಿದು ನೆಲೆನಿಲ್ಲುವ ತನಕ ಹಲವುನೂರು ವರ್ಷಗಳು ಕಳೆಯುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ನೆಲೆನಿಂತ ಜನಾಂಗ ಆ ಮೇಲೆ ಬೇಸಾಯವನ್ನು ಮುಖ್ಯ ವೃತ್ತಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು, ಕುಲ–ಗೋತ್ರ–ಗಣಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೊಂದನ್ನು ರೂಢಿಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು; ಒಂದೊಂದು ಬುಡಕಟ್ಟನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ರಾಜ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು– ಆಮೇಲಿನ ಹಲವು ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಋಗ್ವೇದ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದು ಅರ್ಥಾತ್ ಋಗ್ವೇದವನ್ನು ಸ್ಮೃತಿ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಶ್ಚಿತಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಈ ಘಟ್ಟದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ; ಉಳಿದ ವೇದಗಳು ಮತ್ತು ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳು ರಚಿತವಾದದ್ದು ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ.

ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲೂ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬ ಸಂಘಟನೆಯಾಗಲೀ, ಪ್ರದರ್ಶನ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಲೀ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದಕ್ಕೆ ಯಾವುದೇ ದಾಖಲೆ ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಮೂಲಾಂಶಗಳು ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಕಥನ, ವಾಚನ ಮುಂತಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಇದ್ದಿರಬಹುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ವಿದ್ವಾಂಸರು ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿದ್ದಾರೆ. ಮೊಟ್ಟ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಯಜ್ಞ ಎಂಬುದೇ ಅಲೆಮಾರಿ ಆರ್ಯ ಜನಾಂಗದ ಒಂದು ಸಾಮೂಹಿಕ ಆಚರಣೆಯಾಗಿತ್ತು ಎಂಬ ವಾದವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.[೪] ಈ ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಯಜ್ಞ ಎಂಬ ಆಚರಣೆಯೇ ಸಾಮೂಹಿಕವಾದ ಉತ್ಪಾದನಾ ಕ್ರಮವೂ, ಸಾಮೂಹಿಕ ಹಂಚಿಕೆಯೂ, ಸಾಮೂಹಿಕ ಜೀವನವೂ, ಸಾಮೂಹಿಕ ಮನರಂಜನೆಯೂ– ಆಗಿತ್ತು. ಕಥನ, ವಾಚನ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಮುಂತಾದ ರಂಗಾಂಶಗಳು ಈ ಆಚರಣೆಯ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದವು.

ಹಾಗೆಯೇ ಋಗ್ವೇದದ ಸೂಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಾಂಶಗಳಿರುವ ಹಲವು ಭಾಗಗಳನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗುರುತಿಸಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕುದುರೆಯ ಮೇಲೆ ಹೋಗುತ್ತಿರುವ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರ ತುಂಬಿ ಹರಿಯುತ್ತಿರುವ ನದಿಗಳಿಗೆ ದಾರಿ ಬಿಡಲು ಬೇಡುತ್ತಾನೆ. ಕಿರು ವಾಗ್ವಾದದ ನಂತರ ಒಪ್ಪಿ ನದಿಗಳು ದಾರಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ– ಇದು ಅಂಥ ಒಂದು ಭಾಗ. ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗ, ಯಮ ಮತ್ತು ಯಮಿ ನಿರ್ಜನ ಸಮುದ್ರ ತೀರವೊಂದರಲ್ಲಿ ನಿಂತು ತಮ್ಮಿಬ್ಬರ ಸಮಾಗಮ ಸರಿಯೇ ತಪ್ಪೇ ಎಂದು ವಾಗ್ವಾದ ನಡೆಸುವ ಭಾಗ. ಇಂಥ ಭಾಗಗಳು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆಂದು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.[೫] ಆದರೆ ಈ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಕಥನಕ್ರಮವೊಂದು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಬಹುದೇ ಹೊರತು, ನಾಟಕವನ್ನೋ, ಪ್ರಯೋಗವನ್ನೋ ಸೂಚಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಕಥನ ಮತ್ತು ವಾಚನದ ಸಂಪ್ರದಾಯವೊಂದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತೆಂದೂ ಇಂಥ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೇ ವೇದ ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳನ್ನು ತಲೆಮಾರಿನಿಂದ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಗಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವ ವಾಹಕವಾಗಿದ್ದವೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಂದ ನಾವು ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ವಾಚನ ಪರಂಪರೆ

ಇದಾದ ಮೇಲೆ, ಇತಿಹಾಸದ ಮುಂದಿನ ಘಟ್ಟ ಕ್ರಿ.ಪೂ. ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಡುವಿನ ಅವಧಿ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಆರ್ಯ ಜನಾಂಗವು ಒಂದು ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನೆಲೆನಿಲ್ಲಲಿಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾಗುವ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂತು. ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೬೦೦ ರಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಗಂಗಾನದಿಯ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ಹಲವು ರಾಜ್ಯಗಳೂ, ಉತ್ತರ ಮತ್ತು ವಾಯುವ್ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಗಣರಾಜ್ಯಗಳೂ ತಲೆಯೆತ್ತಿದವು. ಗಣರಾಜ್ಯಗಳು ಹಿಂದಿನ ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನಾಂಗಗಳ ರಾಜ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೇ ಮುಂದುವರೆಸುತ್ತ ಬಂದರೆ, ರಾಜ್ಯಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾದ, ಪ್ರಭುತ್ವದ ಹತೋಟಿಯುಳ್ಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದವು. ಇಂಥ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಪ್ರಾಬಲ್ಯಗಳ ಜತೆಜತೆಗೇ ಈ ಹಲವು ರಾಜ್ಯ–ಗಣರಾಜ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಯುದ್ಧ–ಪೈಪೋಟಿಗಳೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂದವು.

ಈ ಅವಧಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದಾಖಲೆಗಳು– ಮಹಾಭಾರತ ಮತ್ತು ರಾಮಾಯಣ. ಈ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ರೂಪಕ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಕುಲ, ಕುಟುಂಬ, ರಾಜ್ಯ, ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ, ಆಸ್ತಿ, ಅಧಿಕಾರ, ಯುದ್ಧ– ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಸಮಕಾಲೀನ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಪಾಕಗೊಂಡಿವೆ. ಹಲವು ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ದಾಖಲುಗೊಂಡಿವೆ. ಈ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ವಿಸ್ತಾರ, ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಬಹುಶಃ ಒಂದು ಕಾಲದ ಎಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮಾಡುವ ಒಟ್ಟೂ ಕೆಲಸವನ್ನು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯವೇ ಮಾಡಿತು ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೇ, ಈ ಮಹಾಭಾರತ ರಾಮಾಯಣಗಳಿಂದಲೇ

ಇದನ್ನು ಹಾಡುವ, ವಾಚನ ಮಾಡುವ ಅರೆ-ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಉದ್ಭವಿಸಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಪುರಾಣ ಎಂಬ ಶಬ್ದವೇ 'ಹಾಡುವ ಶಾಸ್ತ್ರ' ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಸೂಚಿಸುವುದನ್ನೂ, ರಾಮಾಯಣವನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕುಶ-ಲವರೇ ಮುಂದೆ ನಟರಿಗೆ 'ಕುಶೀಲವ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬರಲಿಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು ಎಂಬುದನ್ನೂ, ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳ ಕರ್ತೃ ಮತ್ತು ವಾಚಕನಾದ ಸೂತನೇ ಮುಂದೆ ಸೂತ್ರಧಾರನೆಂಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಮೂಲವಾಗಿರಬಹುದೆಂಬುದನ್ನೂ, ಪುರಾಣಗಳನ್ನು, ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಜಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡಿತೋರಿಸುವ ಹರಿಕಥೆಯಂತಹ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದವೆಂಬುದನ್ನೂ- ಹಲವು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಪುರಾವೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಗುರುತಿಸಿ ಕಾಣಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೬] ಹೀಗೆ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂಬ ಸಂಘಟನೆ ಇನ್ನೂ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಪ್ರಯೋಗ, ಪ್ರದರ್ಶನದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ.

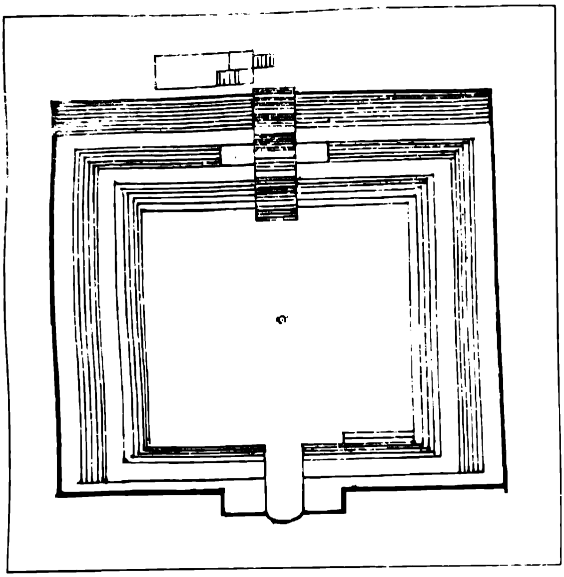
ಗ್ರಾಮ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ

ಇದಾದಮೇಲೆ, ಕ್ರಿ. ಪೂ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮೌರ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವುದರೊಂದಿಗೆ ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸವು ನಿರ್ಣಾಯಕ ಘಟ್ಟವೊಂದಕ್ಕೆ ತಲುಪಿತು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣದ ಕಲ್ಪನೆ ರಾಜಕೀಯವಾಗಿಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲೂ ಸಾಧಿತವಾಗುತ್ತ ಹೋಗಿ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಹೊಳಹು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗತೊಡಗಿತು. ಭೂಕಂದಾಯದ ನಿರ್ಣಯ ಮತ್ತು ಸಂಗ್ರಹದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ; ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ತೂಕ-ಅಳತೆಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ; ಹಣದ ಲೇವಾದೇವಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ; ಆಡಳಿತ ನಡೆಸಲು ಅಧಿಕಾರಶಾಹೀ ವರ್ಗದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ; ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮತೋಲನಕ್ಕಾಗಿ ಪುನಸ್ಸಂಘಟಿತವಾದ ವರ್ಣವ್ಯವಸ್ಥೆ; ನ್ಯಾಯ ಹಾಗೂ ಧರ್ಮಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ- ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ ಕಾಲ ಇದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಸಂಘಟನೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ್ದು ಕೂಡಾ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲೇ ಇರಬೇಕು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪಾಣಿನಿಯ ವ್ಯಾಕರಣದಲ್ಲಿ ಈ ಕಾಲದ ನಾಟಕಕಾರರು, ಸಿದ್ಧಾಂತಕಾರರ ಬಗ್ಗೆ ಬರುವ ಉಲ್ಲೇಖಗಳೂ ಇದನ್ನೇ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಕಾಲದ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಸೂಚಿಸುವ 'ಗ್ರಾಮ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯು ಒಂದು ಸಂಘಟನೆಯಾಗಿ ರೂಪು ತಳೆದಿತ್ತೆಂದೂ ಮತ್ತು ಸುಸಂಸ್ಕೃತವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವ ಮುಂದಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತೆಂದೂ ಯೋಚಿಸಬಹುದು.

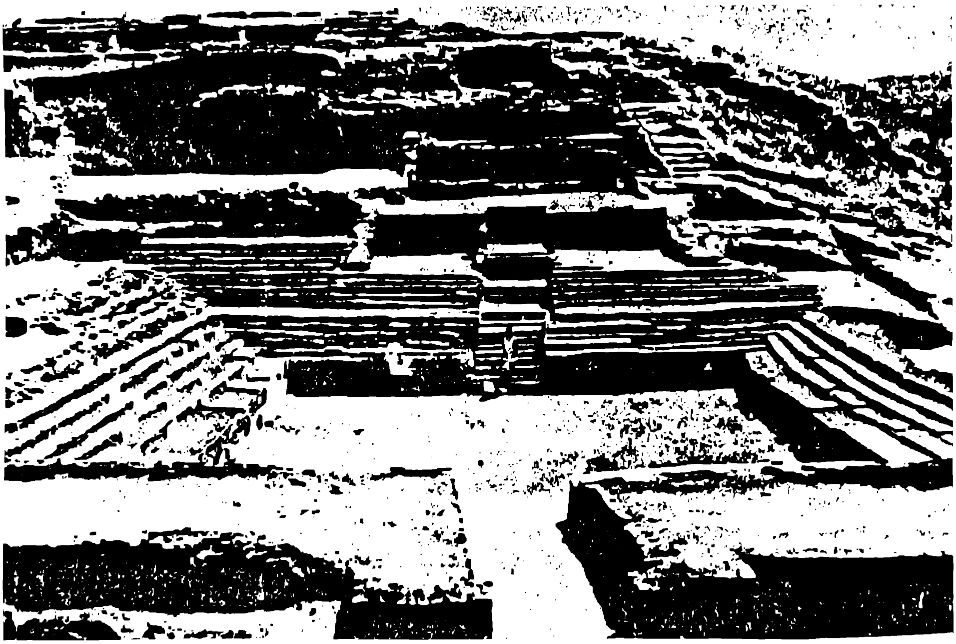
ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದಿನ ೩-೪ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ, ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಾಕಷ್ಟು ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ನಡೆದಿರಬೇಕು- ಎಂದು ಸೂಚಿಸುವ ದಾಖಲೆಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ಆ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೇಗಿತ್ತು ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಿಕ್ಕೆ ಆ ದಾಖಲೆಗಳು ಸಹಾಯ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನೇ ಕೂಡಿಸಿ ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಆ ಕಾಲದ 'ಬೌದ್ಧ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯೊಂದರ ಸ್ಥೂಲಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.[೭] ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶದ ನಾಗಾರ್ಜುನಕೊಂಡದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಲಾದ ಒಂದು 'ಬಯಲು ರಂಗಮಂದಿರ' ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗಿರಬಹುದು- ಎಂದೂ ಊಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ಬಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರ- ಅಶ್ವಘೋಷನು ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಹಂತದಲ್ಲೇ, ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇನ್ನೊಂದು ವಾದವನ್ನೂ ಚುಟುಕಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅನ್ವೇಷಣೆ-ಸಂಶೋಧನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಈ ವಾದವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದರು; ಆಮೇಲಿನ ಬಹುಪಾಲು ಸಂಶೋಧಕರು ಈ ವಾದದಲ್ಲಿ ತಥ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂದು ಕೈಬಿಟ್ಟರು. ಈ ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಘಟನೆಯು ನಿರ್ಣಾಯಕವಾಗಿ ರೂಪಿತವಾಗಿದ್ದು ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ರೋಮನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ. ಈ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾರತವು ಗ್ರೀಸ್ ಮತ್ತು ರೋಮ್‌ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳೊಡನೆ ಸಮೀಪದ ಸಂಪರ್ಕವಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಕಾರಣ, ಇಂಥ ಪ್ರಭಾವ ಆಗುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ಜೀವನದರ್ಶನದಲ್ಲೇ ಇರುವ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ, ಗ್ರೀಕ್-ರೋಮನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನ, ಉತ್ಸವಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೂ ಇಲ್ಲಿನ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೂ ಇರುವ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಭಿನ್ನತೆಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ- ಇಂತಹ ಯಾವುದೇ ಗಮನಾರ್ಹ ಪ್ರಭಾವ ಆಗಿದ್ದನ್ನು ಒಪ್ಪಲಿಕ್ಕಾಗದು. ಆಮೇಲಿನ ವಿದ್ವಾಂಸರೆಲ್ಲ ಈ ವಾದವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದ್ದೂ ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ.

ಹೀಗೆ, ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಸಂಘಟನೆಯಾಗಿ ರೂಪು ತಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಕಾಲದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಯಾವ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ, ಯಾವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು, ಯಾವ ರೀತಿಯ ಅಭಿನಯಪದ್ಧತಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಈಗ ಗಮನಿಸೋಣ. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವನ್ನು



೨.೧೨. ನಾಗಾರ್ಜುನಕೊಂಡದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ. ಶ. ೨-೩ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದ, ರಂಗಮಂದಿರವೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿರುವ ಕಟ್ಟಡದ ನಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ಅವಶೇಷಗಳು.



ಮತ್ತೆ ನಾವು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಮೂಲಗಳಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಾಟ್ಯಮಂಟಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ– ಬಯಲಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದಕ್ಕೆ ರಾಕ್ಷಸರು ವಿಘ್ನವೊಡ್ಡಿದರೆಂಬ ಕಾರಣ ದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಅರ್ಧಕ್ಕೆ ನಿಂತಿತೆಂಬ ಘಟನೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಚಿಂತಿತನಾದ ಭರತನು ಬ್ರಹ್ಮನ ಬಳಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಒಯ್ದಾಗ ಅವನು ವಿಶ್ವಕರ್ಮನನ್ನು ಕರೆದು ನಾಟ್ಯಮಂಟಪದ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡಿಸಿಕೊಟ್ಟನೆಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಈ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಬಹುಶಃ ಈ 'ಗ್ರಾಮ್ಯ' ರಂಗಭೂಮಿ ಬಯಲಲ್ಲೇ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತೆಂದೂ ನಾಟ್ಯ ಗೃಹವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಆಗಿನ್ನೂ ರೂಪುತಳೆದಿರಲಾರದೆಂದೂ ಊಹಿಸಬಹುದು.

ಲೋಕಧರ್ಮಿ

ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಕೊಡುವ ಇನ್ನೊಂದು ಪರೋಕ್ಷ ಸೂಚನೆ ಯೆಂದರೆ ಇದು 'ಲೋಕಧರ್ಮಿ' ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು ಎಂಬುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರವು ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ 'ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ'ಯೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂದೂ ತಾಕೀತು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಈ ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಸಹಜ ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಯ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಬಹುದು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೇ ಹೇಳುವಂತೆ 'ಲೋಕ ಧರ್ಮಿ' ಎಂದರೆ :

''*ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ನಡೆದುದನ್ನು, ಹೇಗೆ ನಡೆದಿದೆಯೋ ಹಾಗೆಯೇ, ಶುದ್ಧವಾಗಿ, ಯಾವ ರೀತಿಯಿಂದಲೂ ವಿಕೃತ ಗೊಳಿಸದೆ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಲಾಲಿತ್ಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು, ಅನೇಕ ಸ್ತ್ರೀಪುರುಷರನ್ನೊಳಗೊಂಡು, ಸಹಜವಾದ ಅಭಿನಯ ದಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದು.*[೮]

ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಶೈಲಿಯು ಅಲಂಕಾರಿಕವಾದ ಭಾಷೆ, ಆಂಗಿಕ ಚಲನೆಗಳಿರುವಂಥದು, ಸ್ವಗತದಂತಹ ಅಸಹಜ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸುವಂಥದು, ಲೋಕಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ವಸ್ತುವನ್ನುಳ್ಳಂತಹದು. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಅರ್ಥವಾಗಲು ಆಮೇಲಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ದೇಶೀ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಗೆಂದು ನೋಡಬಹುದು. ಕೇರಳದ ಕೂಡಿ ಯಾಟ್ಟಂನಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವು ಮಾರ್ಗಶೈಲಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ; ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅದೇ, ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟದಂತಹ ಪ್ರಕಾರವು ದೇಶೀ ಶೈಲಿಯನ್ನೂ, ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಮತ್ತು ಬಯಲಾಟ– ಇವುಗಳಿಗಿರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಬಹುಶಃ ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಆಮೇಲಿನ ಹಾಗೂ ಮೊದಲಿನ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾದದ್ದು.

ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿರುವ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಗುರುತಿಸಿದೆ. ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಪದ್ಧತಿಯು ಲೋಕಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸಗಳಿಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡರೆ ಲೋಕಧರ್ಮಿಯು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ, ಕೌಟುಂಬಿಕವಾದ ಸರಳ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರಬೇಕು.

ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಇಂಥ ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಮೀಪ ದವನಾಗಿ ಕಾಣುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರ– ಭಾಸ. ಆಮೇಲಿನ ನಾಟಕಕಾರ ಕಾಳಿದಾಸನೊಂದಿಗೆ ಭಾಸನನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಈ ಅಂಶ ಇನ್ನಷ್ಟು ನಿಚ್ಚಳವಾಗು ತ್ತದೆ. ಭಾಸನ ನಾಟಕಗಳು ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾದವು; ಅಲಂಕಾರಿಕ ವಾದ ವರ್ಣನೆಗಳೂ, ವಿಸ್ತರಣೆಗಳೂ ಆತನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪ; ಶ್ಲೋಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಕಡಿಮೆ. ಮತ್ತು ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು– ಆತ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ರೀತಿ ಕುಟುಂಬಕೇಂದ್ರಿತ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ, ಆಮೇಲಿನ ನಾಟಕ ಗಳಂತೆ ಪ್ರಭುತ್ವಕೇಂದ್ರಿತ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನಲ್ಲ. ಭಾಸನ ಒಟ್ಟೂ ಕಥನಕ್ರಮವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಆತ ಮಹಾಭಾರತ, ರಾಮಾಯಣಗಳ ವಾಚನ ಪರಂಪರೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಸಮೀಪವಾಗಿರುವುದನ್ನೂ, ಆಮೇಲಿನ ನಾಟಕಗಳ ಕಥೆ ಉಪಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೆಣೆಯುವ ಸಂಕೀರ್ಣತೆ, ಕಾಲದೇಶ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿದ ನಾಟಕೀಯತೆ– ಈ ಗುಣ ಗಳು ಈತನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನೂ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಅಂಶವೂ ಮೇಲಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೇ ಗಟ್ಟಿಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಭಾಸ ಯಾವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿದ್ದ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ದೀರ್ಘವಾದ ವಾದವಿವಾದಗಳಿವೆ. ಕೆಲವರು ಈತನ ಕಾಲವನ್ನು ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೨೦೦ರಷ್ಟು ಹಿಂದಕ್ಕೊಯ್ದರೆ ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಕ್ರಿ. ಶ. ೩೦೦ರ ವರೆಗೂ ಮುಂದಕ್ಕೆ ತಂದಿದ್ದಾರೆ. ನಿಖರವಾದ ಕಾಲ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ಭಾಸನು ಮೌರ್ಯ ಮತ್ತು ಗುಪ್ತ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಬಂದ ನಾಟಕಕಾರ ಎಂಬುದು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿತವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿನ ಮತ್ತು ಆಮೇಲಿನ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಸನನ್ನು ಕೂರಿಸು ವಾಗ ಆತನನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪೂರ್ವದ ಗ್ರಾಮ್ಯ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಕಡೆಯ ಕೊಂಡಿಯೆಂದೂ ಎನ್ನಬಹುದು;

ಅಥವಾ– ಆಮೇಲಿನ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ಕೊಂಡಿಯೆಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದು.

ಭಾಸನ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ನೋಡಿದಾಗಲೂ ಅವನ ಈ ಸಂಧಿಕಾಲದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಸ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ– ಕುಲ, ಗಣ, ಗೋತ್ರಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರಾಜಕೀಯ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲ ಆಗಲೇ ಮುಗಿದು ಹೋಗಿದೆ; ರಾಜ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ–ಅಗತ್ಯಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿವೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಬಂದ ಭಾಸನಿಗೆ ಕುಲ ಮತ್ತು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಗಳ ಈ ದ್ವಂದ್ವ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ಕಾಡಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕುಲವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ಶ್ರೇಷ್ಠವೇನೋ ಎಂಬ ಹಿಂಸೆಳೆತದ ಅನುಮಾನವೂ ಆತನಿಗಿದೆ; ಜತೆಗೇ ರಾಜ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಗಳ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕಡೆಗೆ ನಾಗರಿಕತೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ ಎಂಬ ವಾಸ್ತವದ ಅರಿವೂ ಇದೆ.

ಈ ದ್ವಂದ್ವ ಭಾಸನ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳ ಹಲವು ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಹರಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಭಾಸನ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ 'ಕುಟುಂಬ' ಎಂಬುದು ಒಂದು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಘಟಕ. ಕುಟುಂಬವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವೈಭವೀಕರಿಸುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಭಾಸ ತನ್ನ ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳ ಬಾಯಿಂದ ನೇರವಾಗಿಯೇ ಆಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಕುಟುಂಬದ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಮೂಲವಾದ 'ರಕ್ತಸಂಬಂಧ' ಭಾಸನ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರೇರಕಾಂಶಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಮಧ್ಯಮ ವ್ಯಾಯೋಗ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಘಟೋತ್ಕಚನೊಡನೆ ಹೋರಾಡುತ್ತಿರುವ ಭೀಮ 'ಈತ ಅರ್ಜುನನಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾನಲ್ಲ' ಎಂದು ಯೋಚಿಸುತ್ತಾನೆ; ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೀತೆಯು ಭರತನನ್ನೇ ರಾಮ ಎಂದು ತಪ್ಪಾಗಿ ಭಾವಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇಂಥ ರೂಪ ಸಾದೃಶ್ಯ ಹಾಗೂ ಸ್ವರ ಸಾದೃಶ್ಯದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಹಲವು ಕಡೆ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಸಂಬೋಧನೆಯಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಸಂಬೋಧಿಸುವವರನ್ನು– ಕೈಕೇಯೀ ಮಾತಾ, ಕೌಸಲ್ಯಾ ಮಾತಾ ಮುಂತಾಗಿ– ರಕ್ತ ಸಂಬಂಧದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ಸಂಬೋಧಿಸುತ್ತಾರೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ರಕ್ತವೇ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಭಾಸನ ಮೂಲ ದೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರಬಹುದೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಬಲ ಸೂಚನೆ ಈ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಭಾಸನ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾಸನ ಈ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಚಾರುದತ್ತ–ವಸಂತಸೇನೆಯರ ಪ್ರೀತಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಆತನ 'ದರಿದ್ರ ಚಾರುದತ್ತ' ನಾಟಕವು ಕೌಟುಂಬಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಹಾರಗಳ ಸುತ್ತಲೇ ಹೆಣೆಯಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಆಮೇಲೆ ಬಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕವು ಈ ಕಥೆಗೆ ರಾಜ್ಯ–ಕ್ರಾಂತಿಗಳ ಒಂದು ಉಪಕಥೆಯನ್ನು ಜೋಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ, ಭಾಸನ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ಉಪಕಥೆಯ ಅಗತ್ಯ ಕಾಣಲೇ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾದದ್ದು. ಭಾಸನ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕ 'ಪಂಚರಾತ್ರ'ದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನೂ ನೋಡಬಹುದು. ಮಹಾಭಾರತದ ವಿರಾಟಪರ್ವದ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ನಾಟಕವು ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೂಲ ಕಥೆಯನ್ನೇ ಬದಲಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ತುದಿಗೆ ಕೌರವ–ಪಾಂಡವ ಕುಟುಂಬಗಳ ನಡುವೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯುಂಟಾಗಿ ದುರ್ಯೋಧನ ಪಾಂಡವರಿಗೆ ಅರ್ಧರಾಜ್ಯ ಕೊಟ್ಟುಬಿಡುತ್ತಾನೆ!

ಈ ಎಲ್ಲ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿಗೂ ಶಿಖರಪ್ರಾಯವೆನ್ನಬಹುದಾದ್ದು ಭಾಸನ 'ಊರುಭಂಗ' ಎಂಬ ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕ. ಭಾಸನ ಸರಳತೆಯನ್ನೂ, ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತತೆಯನ್ನೂ, ಅವನ ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಒಲವನ್ನೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವ ಈ ನಾಟಕವು ಕಡೆಯ ದಿನದ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಯುದ್ಧದ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ: ನಾಯಕ ದುರ್ಯೋಧನ, ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಸ್ಥಾಪನೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯ ಅಗತ್ಯವಾದ ಯುದ್ಧದ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿ ಈಗ ಕಾಲುಮುರಿದುಕೊಂಡು ಸಾಯುತ್ತ ಬಿದ್ದಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವನ ಇಡೀ ಕುಟುಂಬ– ವಯೋವೃದ್ಧ ಧೃತರಾಷ್ಟ್ರನಿಂದ ಹಿಡಿದು ಹಸುಳೆ ದುರ್ಜಯನ ತನಕ– ಅವನನ್ನು ಬಂದು ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಕುಟುಂಬ ಕುಲದ ಮಾನವೀಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ಎದುರಿಗೆ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ, ಯುದ್ಧಗಳ ಅಮಾನವೀಯತೆಗಳು ದುರ್ಯೋಧನನಿಗೆ ಮನಗಾಣತೊಡಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ, ಕಾಲದ ಅಗತ್ಯವೇ ಮತ್ತೆ ಮೇಲುಗೈ ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ. ಹೊಸ ಸೇನಾಧಿಪತಿ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮ, ಸಾವಿನ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿರುವ ದುರ್ಯೋಧನನ ಎದುರಿಗೆ, ಯುದ್ಧವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸುವ ಅಬ್ಬರದ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ.

ಊರುಭಂಗವನ್ನು ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದ ಏಕೈಕ 'ದುರಂತ ನಾಟಕ' ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲೂ ಕೆಲವರು ಗಮನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಊರುಭಂಗದಲ್ಲಿ ದುರಂತದ ಛಾಯೆ ಉದ್ಭವವಾಗಲಿಕ್ಕೂ ಭಾಸನ ಮೂಲದ್ವಂದ್ವವೇ ಕಾರಣ. ಆತನ ನಾಯಕರು ಮನೋಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಕುಲ–ಕುಟುಂಬಗಳ ರಕ್ತ ಸಂಬಂಧದ ಪ್ರತಿಪಾದಕರು; ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಸಮಾಜಧರ್ಮ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ಹರಿಯುವ ಸೆಳೆತವುಳ್ಳದ್ದು. ಇವುಗಳ ಘರ್ಷಣೆಯಲ್ಲೇ ಈ ದುರಂತದ ಛಾಯೆ ಉದ್ಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಊರುಭಂಗದಲ್ಲಿ ದುರ್ಯೋಧನನ ಮನೋಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ ಮುನ್ನೋಟ– ಇಂಥ ಘರ್ಷಣೆಯೊಂದನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ.

ಊರುಭಂಗ ನಾಟಕವು, ಭಾಸನ ನಾಟಕಗಳ ಒಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿದರೆ, ಆತನ ಇನ್ನೆರಡು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಗಳು- ಪ್ರತಿಜ್ಞಾಯೌಗಂಧರಾಯಣ ಮತ್ತು ಸ್ವಪ್ನ ವಾಸವದತ್ತಾಗಳು- ಇನ್ನೊಂದು ವಿಭಿನ್ನ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಭಾಸನ ಇನ್ನುಳಿದ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ವಾಗಿ, ಈ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು ಶೃಂಗಾರರಸವನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನ ವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ರಚನೆಗಳು. ಇಲ್ಲೂ ಕುಲ-ರಾಜ್ಯಗಳ ಜಗ್ಗಾಟ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಇವುಗಳ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಒಲವು ಇರುವುದು ಪ್ರಭುತ್ವದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕಡೆಗೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತಾದಲ್ಲಿ ಮಂತ್ರಿ ಯೌಗಂಧರಾಯಣನು ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸುಖಗಳನ್ನು ಮರೆತು ರಾಜ್ಯ ವಿಸ್ತರಣೆಯ ರಾಜಕೀಯದ ಬೆನ್ನುಹತ್ತಿದ್ದಾನೆ; ಉದಯನ, ವಾಸವದತ್ತೆ ಯರು ಮಾತ್ರ ಈ ರಾಜಕೀಯದ ಜಂಜಡದಲ್ಲಿ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಮಾಧಾನ ಸಿಗದೆ ಸಂಕಟಪಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ, ಈ ನಾಟಕವು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಹುಮ್ಮಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಉದಯನನ ಹಿಂಸೆಳೆತಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಮೀರಿ ಯೌಗಂಧರಾಯಣನ ಮುನ್ನೋಟವೇ ಇಲ್ಲಿ ಗೆಲುವು ಸಾಧಿಸುತ್ತದೆ.

ಯೌಗಂಧರಾಯಣನ ಇಂಥ ಮುನ್ನೋಟವು ಸೂಚಿಸುವ ಹಾಗೆಯೇ, ಭಾಸನ ಅನಂತರದ ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸವು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಸ್ಥಾಪನೆಯ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಕಡೆಗೇ ಬೆಳೆಯಿತು; ಕೆಲವೇ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹಾ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ ಕೊಂಡಿತು. ಇತಿಹಾಸದ ಈ ದಿಕ್ಕು ಜೀವನದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗ ಗಳನ್ನೂ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಸೂತ್ರಬದ್ಧತೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಹೊಸ ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ಹಾದಿಹಾಕಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಹೊಸ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಚೌಕಟ್ಟೊಂದನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯವು 'ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತಾ'ದ ಹೊಸ ಮಾದರಿ ಯನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಉಲ್ಲೇಖಗಳು :

೧. ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ (ಅನು), ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಾಗರ ೧೯೮೪, ಪುಟ ೧.

೨. ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ : ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ವಿಚಾರಗಳು, ಬೆಂಗಳೂರು ೧೯೭೩, ಪುಟ ೧೩.

೩. ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ (ಅನು), ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಪುಟ ೫೧೩-೧೪.

೪. ಡಾಂಗೆ ಎಸ್. ಎ, ಭಾರತ- ಸಂಘಜೀವನದಿಂದ ಗುಲಾಮಗಿರಿಗೆ, ಮಂಗಳೂರು ೧೯೮೩, ಪುಟ ೧೦-೨೬.

೫. ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ, ದೆಹಲಿ ೧೯೭೭, ಪುಟ ೭-೧೧.

೬. ಅದೇ. ಪುಟ ೧೯-೨೧.

೭. Sharma. H. V , The Theatre of the Buddhists, Delhi 1987.

೮. ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ (ಅನು), ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಪುಟ ೧೭೧.

೨.೨

ಸುವರ್ಣಯುಗದ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವೊಂದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಬೇಕೆಂಬ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯು ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೫ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಗಧ ರಾಜ್ಯದಷ್ಟು ಹಳೆಯದು. ಈ ಕನಸು ಭೌಗೋಲಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಆಡಳಿತದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಸಾಧಿತವಾಗಿದ್ದು ಮೌರ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದೊಂದಿಗೆ; ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೪, ೩ ಮತ್ತು ೨ನೇ ಶತಮಾನಗಳ ಸಮಯದಲ್ಲಿ. ಇದಾದ ಮೇಲೆ. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಭಾರತವು ಹೊರಗಿನ ದಾಳಿಕಾರರ ಹೊಡೆತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕು ಅನಿಶ್ಚಯದ ರಾಜಕೀಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತ ಬಂತು. ಆದರೆ ಇದೇ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಶಾತವಾಹನ, ಕುಶಾನ ಅರಸರು ಈ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ಮರೆಯಲು ಬಿಡದೆ ಇಂಥ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ- ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಬಂದರು. ಕಡೆಗೂ, ಇಂಥ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವೊಂದು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಕಾರ್ಯಗತವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಕ್ರಿ. ಶ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ; ಗುಪ್ತವಂಶದ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ.

ಮೌರ್ಯರ ಮೊದಲನೆಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಕ್ಕೂ ಗುಪ್ತರ ಎರಡನೆಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸ- ರಾಜಕೀಯವಾದದ್ದೂ ಅಲ್ಲ; ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದೂ ಅಲ್ಲ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದ ಒಂದು ಹೊಸ ಉಬ್ಬರ ಈ ಎರಡನೆಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಭಾವಳಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಈ. ಉಬ್ಬರದ ಪೂರ್ವ ತಯಾರಿಯು ಕಳೆದ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನೂ, ಹಲವು ಹೊಸ ಪುರಾಣಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ರಚನೆ, ಆಗಲೇ ಇದ್ದಂತಹ ಪುರಾಣಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಪುನರ್ರಚನೆ ಈ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲೇ ನಡೆಯತೊಡಗಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಸೂತ್ರೀಕರಣದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ಕ್ರಿ. ಶ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಚಿಂತನೆಗೆ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಗುಪ್ತಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾಗಿ ಸಮುದ್ರಗುಪ್ತ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿದ; ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಘಟನೆಗಳು ಸುಸ್ಥಿರವಾಗಬೇಕೆಂದು ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟ; ಭೌಗೋಳಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದನ್ನು ರೂಢಿಗೆ ತಂದ. ಈ ಎಲ್ಲ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ಭಾರತದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ವಿಧ್ಯುಕ್ತವಾಗಿ ಉದ್ಘಾಟಿಸಿಕೊಟ್ಟವು.

ಹೀಗೆ- ರಾಜಕೀಯ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣ; ವಿದೇಶೀ ವ್ಯಾಪಾರದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ; ಸಂಪತ್ತಿನ ಶೇಖರಣೆ; ಹೆಚ್ಚಿದ

ಜೀವನಮಟ್ಟ ಮತ್ತು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಚಿಂತನೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ– ಈ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಅರಳಿದ ಈ ನಗರ ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು 'ಸುವರ್ಣಯುಗ' ಎಂಬ ಹಣೆಪಟ್ಟಿ ಹಚ್ಚಿದ್ದಾರೆ. 'ಸುವರ್ಣಯುಗ'ವೆಂಬ ಈ ವಿಶೇಷಣವನ್ನು ಆ ಕಾಲದ ಎಲ್ಲ ಜನಸಮುದಾಯದ ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತು ಸಾಧಾರಣಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾದರೂ ಆ ಕಾಲದ ಗಣ್ಯವರ್ಗವು ಭಾರತ ಅದುವರೆಗೆ ಕಂಡರಿಯದ ಜೀವನಮಟ್ಟವೊಂದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿಯಂತೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿ, ನಾಟಕಗಳಿಂದ ತೊಡಗಿ– ಜ್ಯೋತಿಷ, ಜೂಜು, ವೇಶ್ಯಾವೃತ್ತಿಗಳ ತನಕ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಒಂದು ಗಣ್ಯ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಈ ಗಣ್ಯವರ್ಗ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ಗಣ್ಯ ಅಭಿರುಚಿಯ ಒಂದು ಮುಖ– ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ.

ಆಕರಗಳು

ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಲು ನಮಗೆ ಸಿಗುವ ಆಕರಗಳು ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು. ಮೊದಲನೆಯದು– ಲಭ್ಯವಾಗಿರುವ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಈ ಕಾಲದ ಗಣ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾದರೂ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದರ ಸುಳಿವನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಮಾನಾಂತರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಭಿನ್ನ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಗತ್ಯವಾಗುವ ಮಾಹಿತಿಗಳು ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಸಿಕ್ಕಷ್ಟೇ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಆಗಿನ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ನಿಖರ ಮಾಹಿತಿಗಳೂ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಪರೋಕ್ಷ ಸೂಚನೆಗಳೂ ಸಿಗುವಂತಿವೆ.

ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಮಾಹಿತಿಕೊಡುವ ಆಕರ– ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ. ಕ್ರಿ. ಶ. ೧–೨ನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರಬಹುದಾದ ಮತ್ತು ಆಮೇಲೂ ಹಲವಾರು ಪ್ರಕ್ಷೇಪಣೆ– ಪುನರ್ರಚನೆಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿರಬಹುದಾದ ಈ ಗ್ರಂಥ ಹೇಳುವುದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮಾಹಿತಿಯೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟ. ಕಾರಣ– ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಹಲವು ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ, ಶೈಲಿಗಳನ್ನೂ ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸಿ ದಾಖಲಿಸಿದ ವಿಶ್ವಕೋಶವೂ ಹೌದು; ಆದರ್ಶ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೀಗಿರಬೇಕು ಎಂದು ಸೂತ್ರೀಕರಿಸಿ ಶಿಫಾರಸು ಮಾಡುವ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥವೂ ಹೌದು. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಕೊಡುವ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಆ ಕಾಲದ ಬೇರೆ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳೊಂದಿಗೆ– ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅಜಂತಾ ಚಿತ್ರಕಲೆಯೊಂದಿಗೆ– ತಾಳೆಹಾಕಿಕೊಂಡು ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕು. ಇನ್ನೊಂದು ಮಾರ್ಗವೆಂದರೆ, ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಹಲವಾರು ಶತಮಾನಗಳ ಅನಂತರ, ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಲವು ಮೂಲಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಾಂತರಿಸಿ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ಹಲವು ಇನ್ನೂ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದಾವಲ್ಲ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ವಿವರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ತೊಡಕು–ನಾಟಕ, ನಾಟಕಕಾರರ ದೇಶಕಾಲಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ವಾದವಿವಾದಗಳು ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಂತಹ ಗ್ರಂಥದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ, ಪಾಠಾಂತರಗಳ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಉಂಟಾಗುವ ಗೋಜಲು ಗೊಂದಲಗಳು. ಈ ತೊಡಕುಗಳನ್ನು ಈ ಬರಹ ಆದಷ್ಟೂ ದೂರವಿಟ್ಟಿದೆ. ನಿಜವಾಗಿ ಈ ವಾದವಿವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅನಗತ್ಯವಾದಂಥವು. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಹಲವುಬಾರಿ ಖಚಿತವಾದ ವಿವರ ದೊರಕದೇ ಹೋದರೂ, ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯ ಸಾಧಾರಣ ಸ್ವರೂಪ ಗೊತ್ತಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಗೊತ್ತಾದ ಸ್ಥೂಲಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಉಳಿದ ಅನುಮಾನಗಳನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಸಂಘಟನೆ ಹಾಗೂ ಸಂದರ್ಭ

ಈ ಕಾಲದ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳ ಹಾಗೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಸಂಘಟನೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎಲ್ಲ 'ಆಕರ'ಗಳಿಂದಲೂ ಖಚಿತವಾಗಿ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ ತಂಡವೊಂದರಲ್ಲಿ ಯಾರ್ಯಾರಿರಬೇಕು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ನಟರಲ್ಲದೆ, ಸಂಗೀತಗಾರ, ಚಿತ್ರಕಾರ, ಮುಕುಟಕಾರ, ಮಾಲೆಕಾರ, ಆಭರಣಕಾರ, ಧೋಬಿ ಹೀಗೆ ಹದಿನಾರು ಜನರ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇವತ್ತಿನ ಯಾವುದೇ ರೆಪರ್ಟರಿಯ ಸದಸ್ಯವರ್ಗದೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದಾದ ಈ ಪಟ್ಟಿಯು ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಸಂಘಟನೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಉತ್ತುಂಗವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ರಂಗಭೂಮಿ ಆ ಕಾಲದ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿದ್ದನ್ನು ಇತಿಹಾಸ ಪುರಾಣಗಳ ಹಲವು ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಆ ಕಾಲದ ಗಣ್ಯವರ್ಗ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವ ನಟನಟಿಯರ ಬಗ್ಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲವಾದರೂ

ರಂಗಭೂಮಿ ಮಾಧ್ಯಮ ಗಣ್ಯವಾದದ್ದೆಂದೇ ಭಾವಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ, ಗಣ್ಯವರ್ಗದ ಸಭೆ ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲಿ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ, ಜನಪದ ಜಾತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿತ್ತೆಂದೂ ಹಲವು ಮೂಲಗಳಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಹಣಕೊಟ್ಟು ನಾಟಕನೋಡುವ ಪದ್ಧತಿ ಇರಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಆಸ್ಥಾನಗಳು, ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು, ಗಣ್ಯರು, ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಸಂಘಟನೆಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪೋಷಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಸುಸಂಸ್ಕೃತವೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ರಂಗಮಂಟಪ, ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿ, ಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆ, ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಂತಾದ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳನ್ನು ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು.

ಪ್ರದರ್ಶನ ಸ್ಥಳ–ನಾಟ್ಯ ಮಂಟಪ

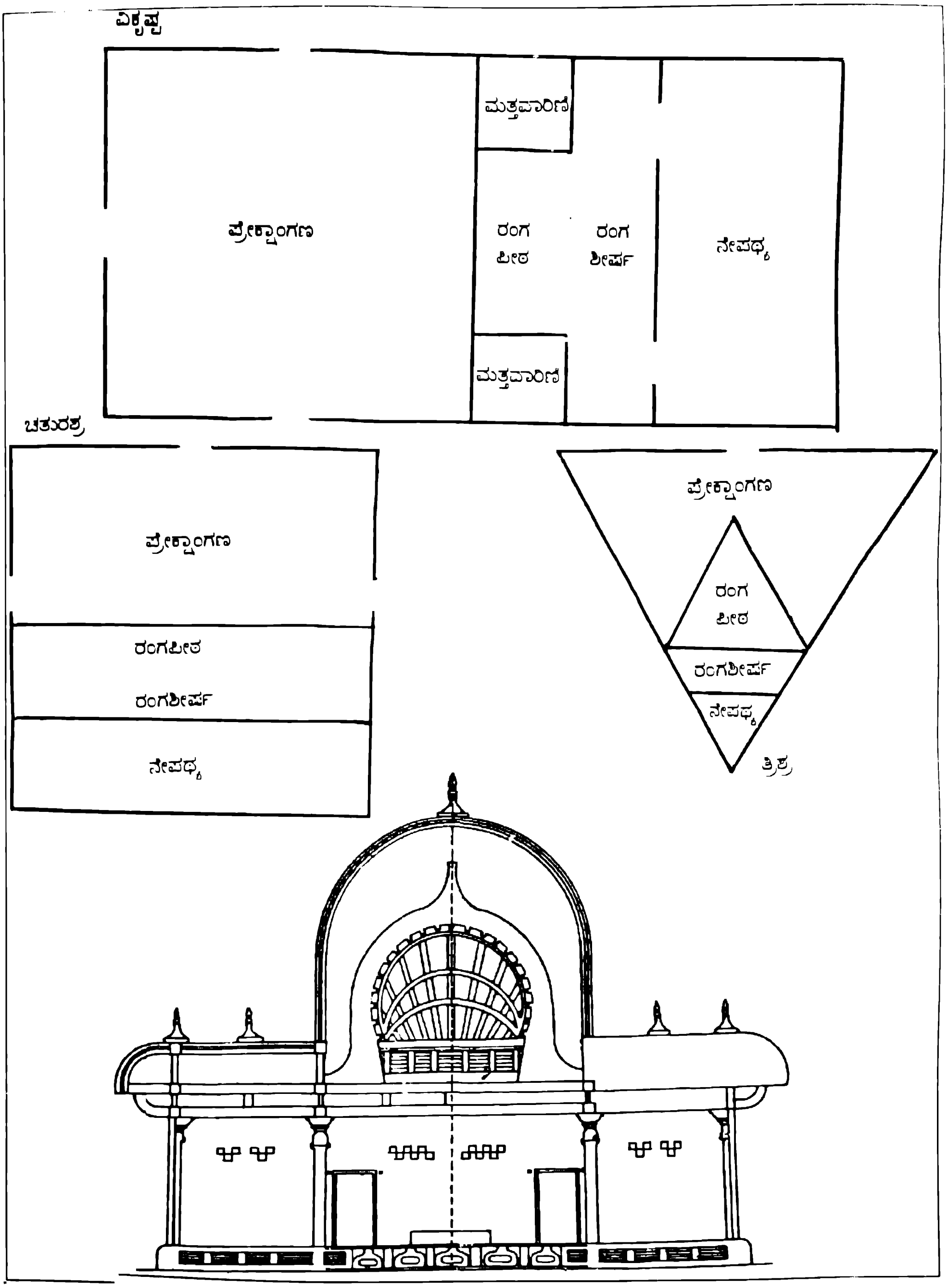
ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಎಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿಂದ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವಲೋಕನವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಬಹುದು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಗ್ರಾಮ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಯಲಲ್ಲೇ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು ಎಂಬುದನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಉಲ್ಲೇಖದೊಂದಿಗೆ ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲೇ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಬಯಲಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಡುವ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡೇ ಬಂದಿರಬೇಕು. ಇದಲ್ಲದೆ ಅರಮನೆಯ ಆವರಣದಲ್ಲಿ, ಗಣ್ಯರ ಗೃಹಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆದಿದ್ದಕ್ಕೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಪುರಾವೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಯುಗದ ಗಣ್ಯರಂಗಭೂಮಿಯು ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆಂದೇ ಮೀಸಲಾದ 'ನಾಟ್ಯಗೃಹ'ದ ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೊಡ್ಡ ಹಿರಿಮೆ. ಹೀಗೆ, ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗಾಗಿಯೇ ನಿರ್ಮಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ 'ನಾಟ್ಯಗೃಹ'ಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಒಂದು ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನು ಮೀಸಲಾಗಿಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದ ದೀರ್ಘ ಟೀಕೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ಅನುಲಕ್ಷಿಸಿ, ಅಂಥ ವಾದವಿವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕದೇ, ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಈ ನಾಟ್ಯಗೃಹಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಾವೀಗ ಅವಲೋಕಿಸೋಣ.

ನಾಟ್ಯಮಂಟಪಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ಆಕಾರಗಳಿರಲು ಸಾಧ್ಯ– ಎನ್ನುತ್ತದೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ. ಒಂದನೆಯದು– ವಿಕೃಷ್ಟ ಅಂದರೆ, ಆಯತಾಕಾರದ್ದು. ಎರಡನೆಯದು– ಚತುರಶ್ರ ಅಂದರೆ ಚೌಕಾಕಾರದ್ದು ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯದು ತ್ರಿಶ್ರ್ಯ ಅರ್ಥಾತ್, ತ್ರಿಕೋನಾಕಾರದ್ದು. ಈ ಮೂರೂ ಆಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಮತ್ತೆ ಜ್ಯೇಷ್ಠ, ಮಧ್ಯಮ, ಕನಿಷ್ಠ– ಎಂಬ ಮೂರು ಅಳತೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಒಟ್ಟು ಒಂಬತ್ತು ಮಾದರಿಗಳು ಸೂಚಿತವಾದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಒಂಬತ್ತೂ ಮಾದರಿಗಳು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದವೇ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವುದೇ ವಿವರ ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲವಾದರೂ ಇದರಲ್ಲಿ 'ವಿಕೃಷ್ಟ ಮಧ್ಯಮ' ಮರ್ತ್ಯರಿಗೆ ಯೋಗ್ಯವಾದದ್ದು ಎಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಶಿಫಾರಸು ಮಾಡುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನೇ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆದರ್ಶ ನಾಟ್ಯಗೃಹವೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ವಿಕೃಷ್ಟ ಮಧ್ಯಮ ರಂಗಮಂಟಪ ೬೪ ಹಸ್ತ ಅಗಲ ಮತ್ತು ೩೨ ಹಸ್ತ ಉದ್ದದ ಆಯತಾಕಾರದ ಕಟ್ಟಡ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅರ್ಧಭಾಗ (೩೨x೩೨) ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ; ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಧದಲ್ಲಿ (೩೨x೩೨) ಮತ್ತೆರಡು ಸಮಭಾಗ ಮಾಡಿದರೆ ಹಿಂದಿನ ಅರ್ಧ (೩೨x೧೬) ನೇಪಥ್ಯ; ಮುಂದಿನ ಅರ್ಧ (೩೨x೧೬) ರಂಗವೇದಿಕೆ. ಈ ರಂಗವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆರಡು ಭಾಗ– ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದ ಕಡೆಯ ಅರ್ಧ (೩೨x೮) ರಂಗಪೀಠ; ನೇಪಥ್ಯಕ್ಕೆ ತಾಗಿಕೊಂಡಿರುವ ಇನ್ನರ್ಧ (೩೨x೮) ರಂಗಪೀಠಕ್ಕಿಂತ ತುಸು ಎತ್ತರವಿರುವ ರಂಗಶೀರ್ಷ. ಈ ರಂಗಪೀಠ– ರಂಗಶೀರ್ಷಗಳ ಎರಡೂ ಬದಿಗೆ 'ಮತ್ತವಾರಿಣಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಸೂಚಿತವಾಗಿರುವ ಎರಡು ಕಟ್ಟೆಗಳು ಇದ್ದಿರಬಹುದು ಎಂಬುದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ನಡುವೆ ಇನ್ನೂ ತೀರ್ಮಾನವಾಗದೇ ಉಳಿದ ವಿಷಯ.

ಹೀಗೆ, ತಲಾ ೩೨x೮ ಹಸ್ತಗಳ ಅಳತೆಯ ಎರಡು ಮಟ್ಟಗಳು, ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಈ ರಂಗಮಂದಿರದ ಪ್ರಮುಖ ಭಾಗ. ಈ ರಂಗಪೀಠ–ರಂಗಶೀರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಎರಡೂ ತುದಿಗೆ ನೇಪಥ್ಯದಿಂದ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಎರಡು ಬಾಗಿಲುಗಳು; ಈ ಎರಡು ಬಾಗಿಲುಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಕಟ್ಟಿಗೆಯ ಗೋಡೆ; ಅದರ ಎದುರಿಗೆ ರಂಗಶೀರ್ಷದ ಮೇಲೆ ಸಂಗೀತಗಾರರಿಗೆ ಕೂತುಕೊಳ್ಳಲು ಒಂದು ಸ್ಥಳ– ಇವು ರಂಗವೇದಿಕೆಯ ಇನ್ನಿತರ ಭಾಗಗಳು. ಇದಲ್ಲದೇ ರಂಗಪೀಠ, ರಂಗಶೀರ್ಷ, ಮತ್ತವಾರಿಣಿಗಳ ನಾಲ್ಕೂ ಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದ ಅಗತ್ಯ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಕಂಬಗಳು; ಮೇಲೆ 'ಶೈಲಗುಹಾಕಾರ'ದ ಒಂದು ಮಾಡು–ಹಳೆಯ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡುವಿನ ಅಂಗಳದ ಸುತ್ತ ಇರುವಂತೆ, ನಡುವಿಗೆ ಮುಚ್ಚಿಗೆಯಿಲ್ಲದ ಮಾಡು– ಇದು ಭರತ ವರ್ಣಿಸುವ ಈ ಕಟ್ಟಡದ ಒಟ್ಟೂ ವಿನ್ಯಾಸ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಟ್ಯಮಂಟಪದ ಈ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಓದುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಈ ರಂಗಮಂಟಪಗಳು ನಿಜವಾಗಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ಕಟ್ಟಡಗಳ ವರ್ಣನೆಯೋ ಅಥವಾ



೨.೨೧. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾದ ನಾಟ್ಯಮಂಟಪದ ಮೂರು ಆಕಾರಗಳು.
ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನಾಧರಿಸಿ ರೂಪಿಸಿದ ವಿಕೃಷ್ಟ ಮಧ್ಯಮ ರಂಗಮಂದಿರದ ಕಟ್ಟಡದ ಆಕಾರ.

ಭರತ ಸೂಚಿಸುವ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ನಕ್ಷೆ ಮಾತ್ರವೋ– ಎಂಬ ಒಂದು ಅನುಮಾನ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಯಾವುದೇ ಅವಶೇಷಗಳೂ ಖಚಿತವಾಗಿ ದೊರಕಿಲ್ಲ ವೆಂಬುದೂ ಈ ಅನುಮಾನಕ್ಕೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಪುಷ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಯಾಕೆ, ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೇ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬರೆದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ಈ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ 'ಈ ಕಟ್ಟಡಗಳಾವುವೂ ಈಗ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಜ್ಞಾನವಿರಲಿ ಎಂದು ಇವುಗಳ ವಿವರಣೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ' ಎಂಬರ್ಥದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಆಡುತ್ತಾನೆ. ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಈ ಅಧ್ಯಾಯ ಇಡೀ ಆಮೇಲೆ ಯಾರೋ ಬರೆದು ಸೇರಿಸಿದ್ದು ಎಂದು ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಹಲವು ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದಿರಬಹುದಾದ ರಂಗಮಂಟಪಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಭರತ ಈ ಆದರ್ಶಮಂಟಪದ ಕಲ್ಪನೆ ಮಾಡಿರಬಹುದು ಎಂದು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ.[೧]

ಅದೇನೇ ಇರಲಿ, ಈ ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾದ ರಂಗವೇದಿಕೆಯ ಮೂಲಕಲ್ಪನೆಯು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ– ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದೀಚೆಗೆ ಬಂದ ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಹುತೇಕ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮೂಲತಃ ಇದೇ ರಂಗವೇದಿಕೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಎಂಬ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ದೇವಾಲಯದ ಆವರಣದಲ್ಲೇ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿರುವ 'ಕೂತ್ತಂಬಲಂ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಕಟ್ಟಡಗಳೂ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಸೂಚಿಸುವ ಮಾದರಿಗೆ ಹೋಲುವಂತಿವೆ. ನಮ್ಮ ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗವೇದಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ– ಹಿಂಬದಿಯ ತೆರೆ; ಎರಡೂ ತುದಿಗೆ ಪ್ರವೇಶ ಸ್ಥಾನ; ತೆರೆಯ ಎದುರಿಗೆ ನಡುವೆ ಸಂಗೀತಗಾರರು ಕೂರುವ ಸ್ಥಳ; ಮುಂದೆ ನಟರಿಗೆ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಜಾಗ– ಇದೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಸೂಚಿಸುವ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯ ಒಂದು ವೈವಿಧ್ಯವೆಂದೇ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಇವತ್ತಿಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ರಂಗವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡುವವರು ಈ ಮೂಲಕಲ್ಪನೆಯ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೇ ಶರಣುಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಗಮನಿಸಿ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಸೂಚಿಸುವ ಈ ಕಟ್ಟಡವು ಒಂದು ಖಾಯಂ ನಿರ್ಮಿತಿಯಾಗಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ, ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪ್ರಕಾರಗಳ ರಂಗಸ್ಥಳಗಳ ಹಾಗೇ ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ರಚನೆಗಳಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದು ಎಂದೂ ಕೆಲವರು ಊಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ರಂಗಮಂಟಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಅಧ್ಯಾಯವು ಈ ಕಟ್ಟಡವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತ ವಿಧಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನೂ, ಭಾರತದ ಕೆಲವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಇವತ್ತಿಗೂ ಹೀಗೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಕಟ್ಟಡವನ್ನು ವಿಧಿವತ್ತಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪದ್ಧತಿಯಿರುವುದನ್ನೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಥನೆಯೆಂದು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಖಾಯಂ ಕಟ್ಟಡವೋ, ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ನಿರ್ಮಿತಿಯೋ; ಬಯಲೋ, ಗೃಹವೋ– ಏನೇ ಆಗಿರಲಿ ಈ ರಂಗವೇದಿಕೆಯ ಮೂಲಕಲ್ಪನೆ ಮಾತ್ರ ನಿಶ್ಚಿತವಾದದ್ದೆಂದು ನಾವು ಸ್ವೀಕರಿಸಬಹುದು.

ರಂಗವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ರಂಗರೂಢಿಗಳು

ಇಂಥ ರಂಗವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಆ ಕಾಲದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ಹೇಗೆ ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದವೆಂಬುದನ್ನು ಈಗ ನೋಡೋಣ. ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾಣುವಂತೆ, ಈ ರಂಗವೇದಿಕೆಯನ್ನು ಮರೆಮಾಡಲಿಕ್ಕೆ ಪರದೆಗಳಿರಲಿಲ್ಲ; ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಹಗಲಲ್ಲೂ ಆಗಬಹುದಿತ್ತಾದ್ದರಿಂದ ಕತ್ತಲೆ ಬೆಳಕಿನ ಸಂಯೋಜನೆಯಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಕದ ತುದಿಗೂ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ನಿಷ್ಕ್ರಮಿಸುವಂತಹ ರಚನೆ ಅಗತ್ಯವಾಯಿತು. ಚಿಕ್ಕಪುಟ್ಟ ಪರಿಕರಗಳಲ್ಲದೆ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದಂತಹುದು ಏನೂ ಇರಲಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಸ್ಥಳದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಂಗಚಲನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಮತ್ತು ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಮರ–ಬಳ್ಳಿ, ಪರ್ವತ, ಮನೆ– ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಅಭಿನಯದಲ್ಲೇ ಕಾಣಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಕಾಲದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲಿಕ್ಕೆಂದೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಅರ್ಥೋಪಕ್ಷೇಪ'ಗಳೆಂಬ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮಾತು ಮತ್ತು ಕಿರುದೃಶ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಎರಡು ಘಟನೆಗಳ ನಡುವಿನ ಕಥಾನಕವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಲುಪಿಸುವ ತಂತ್ರಗಳು ಇವು. ಇಂಥ ಎಲ್ಲ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೇ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ರಂಗರೂಢಿಗಳೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು.

ಇಂಥ ಹಲವು ರಂಗರೂಢಿಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ವಿವರಿಸಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ಎರಡು ಬಾಗಿಲುಗಳನ್ನು ಬೇರೆಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಎಲ್ಲಿಂದ ಬಂತು, ಎಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ, ಆ ಪಾತ್ರದ ಯೋಗ್ಯತೆಯೇನು– ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಬೇಕೆಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ನೀಚಪಾತ್ರಗಳು ರಂಗಪೀಠದ ಮೇಲೇ ಇರಬೇಕು, ರಂಗಶೀರ್ಷಕ್ಕೆ ಹೋಗಬಾರದು ಎಂದು ಹೇಳುವ ಮೂಲಕ ರಂಗವೇದಿಕೆಯ ಎರಡು ಮಟ್ಟಗಳು

ಪಾತ್ರಗಳ ಸಾಪೇಕ್ಷ ಯೋಗ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇದಲ್ಲದೇ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಸಿಗುವ ಇನ್ನೊಂದು ರಂಗರೂಢಿ– ಎರಡು ಕ್ರಿಯಾಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೇ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವಂತಹದು. ಹೀಗೆ ಎರಡು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕ್ರಿಯಾಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಮೀಪ ಇದ್ದರೂ ಒಬ್ಬರು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಒಬ್ಬರಾಡಿದ ಮಾತು ಇನ್ನೊಬ್ಬರಿಗೆ ಕೇಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ರಂಗರೂಢಿಯನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ 'ಕಕ್ಷ್ಯಾವಿಭಾಗ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆದಿದೆ. ಶಾಕುಂತಲದಲ್ಲಿ ಗಿಡಕ್ಕೆ ನೀರೆರೆಯುವ ಶಕುಂತಲೆ ಮತ್ತು ಸಖಿಯರು ಒಂದು ಕಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಅಡಗಿ ನಿಂತಿರುವ ದುಷ್ಯಂತ ಇನ್ನೊಂದು ಕಕ್ಷ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಜೂಜುಕಾರ ದೇವಾಲಯದೊಳಗೆ ಅಡಗಿದ್ದಾನೆ; ಇನ್ನಿಬ್ಬರು ಆತನನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ಎದುರಿಗೇ ಒಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಶೀರ್ಷ ಮತ್ತು ರಂಗಪೀಠಗಳು ಎರಡು ಕಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನು ಅಥವಾ ಕ್ರಿಯಾಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರಬೇಕು. ಇದಲ್ಲದೆ, ಒಂದು ಸ್ಥಳದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸಲೂ ಈ ರಂಗಶೀರ್ಷ, ರಂಗಪೀಠಗಳು ಎರಡು ಸ್ಥಳಸೂಚಕಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರಬೇಕು. ಇಂಥ ಚಲನೆಯ ತಂತ್ರವನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಕ್ರಮಣ– ಎಂದು ಕರೆದಿದೆ; ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾದ 'ರಂಗರೂಢಿ' ಇದು.

ಕಿರುತೆರೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಇನ್ನೊಂದು ರಂಗರೂಢಿಯ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಸಂಸ್ಕೃತನಾಟಕ ಮತ್ತು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. 'ಯವನಿಕಾ' ಮತ್ತು 'ತಿರಸ್ಕರಿಣೀ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳು ಈ ಕಿರುತೆರೆಯನ್ನೇ ಸೂಚಿಸಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಇಂಥ ಕಿರುತೆರೆಗಳು ಈ ಊಹೆಯನ್ನು ದೃಢಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶ ಹಾಗೂ ನಿರ್ಗಮನಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಈ ರಂಗರೂಢಿಯು ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆಯೇ ಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕೂ, ಪ್ರವೇಶದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು

೨.೨೨. ಅಜಂತಾದ ಗುಹಾಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ರೇಖಾಚಿತ್ರ. ಒಂದು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಹಲವು 'ಕಕ್ಷ್ಯ'ಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು ಮುದ್ರೆ, ಭಂಗಿಗಳಲ್ಲೇ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.



ಅಣಿಗೊಳಿಸಿ ಪ್ರವೇಶವನ್ನು ನಾಟಕೀಯಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕೂ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ರುವ ಪದ್ಧತಿ. ಇಂಥ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ಯಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಬಗ್ಗೆ ಸಮರ್ಥನೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವೊಮ್ಮೆ ಬರುವ "ಕುಳಿತುಕೊಂಡಿರುವ ರಾಜ, ರಾಣಿ ಮತ್ತು ಪರಿವಾರದವರ ಪ್ರವೇಶ" ಎಂಬಂತಹ ಸೂಚನೆಗಳು ಇಂಥ ತೆರೆಯ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸು ವುದನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ ಎಂದು ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

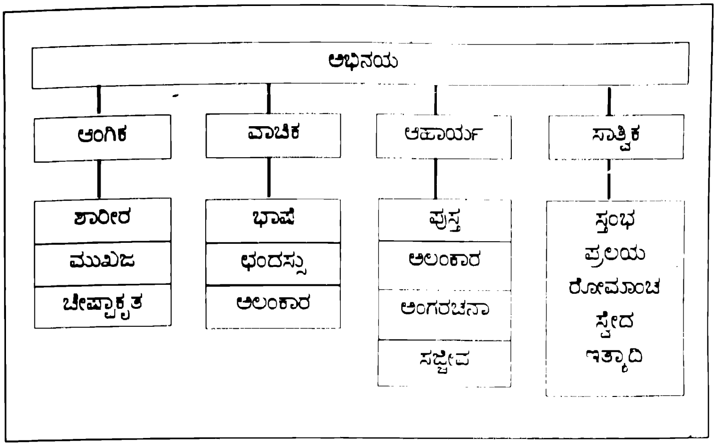
ಹೀಗೆ, ಈ ರಂಗವೇದಿಕೆಯ ಮೂಲಕಲ್ಪನೆಯು ಆ ಕಾಲದ ರಂಗರೂಢಿಗಳಿಗೆ ಒಗ್ಗುವಂಥದು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಟ್ಟೂ ಕಲ್ಪನೆಗೇ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳು ವಂತಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನವೆಂಬುದು ಪರದೆಯ ಹಿಂದುಗಡೆ ಅಡಗಿಸಿ ಕಾಣಿಸುವ ಇಂದ್ರಜಾಲ ವಲ್ಲ; ವಾಸ್ತವ ಕಾಲ-ದೇಶಗಳನ್ನು ತದ್ವತ್ತಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಅನುಕರಣೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲ್ಪನೆ- ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪರಿಚಿತವಾಗಿಯೇ ಇರುವಂತಹ ಪುರಾಣಕಥೆ ಯೊಂದನ್ನು, ದೃಶ್ಯವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೆಂಬಂತೆ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಉದ್ದೇಶವುಳ್ಳದ್ದು. ನಾಟಕದ ದೇಶ-ಕಾಲಗಳು ರಂಗರೂಢಿ ಗಳಿಂದ, ಅಭಿನಯದಿಂದ ಕಾಣಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಗಳಿಂದಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಈ ರಂಗಮಂದಿರವೂ ಒಂದು ತಟಸ್ಥ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸ್ಥಳದ ಗುಣವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ; ಅಭಿನಯದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳು ಸಂವಹನೆಯಾಗಲಿಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿದೆ, ಆಪ್ತವಾಗಿದೆ.

ಅಭಿನಯಪದ್ಧತಿ

ಇನ್ನು, ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯಪದ್ಧತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಹಲವು ಮೂಲಗಳಿಂದ ಹೇರಳ ಮಾಹಿತಿ ದೊರಕು ತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ತನ್ನ ಮೂವತ್ತಾರು ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚೂ ಕಡಿಮೆ ಅರ್ಧಭಾಗವನ್ನು ಅಭಿನಯಪದ್ಧತಿಯ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಮೀಸಲಿಟ್ಟಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಿಂದಲೂ ಈ ವಿವರಗಳು ಸಮರ್ಥನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸಾಂಪ್ರ ದಾಯಿಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳು ಈ ಅಭಿನಯಪದ್ಧತಿಯ ಸ್ಥೂಲರೂಪವನ್ನು ಇದುವರೆಗೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಇವತ್ತಿಗೂ ಭಾರತದ ಹಲವು ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶಗಳಾಗಿ ಉಳಿದಿರುವ-ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಆಂಗಿಕವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸು ವುದು; ಭಾಷೆಯನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಿ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಗೊಳಿಸುವುದು; ಸ್ವರ-ಲಯಗಳ ಬಳಕೆಗೆ ಸಲೀಸಾಗಿ ಒಗ್ಗಿಕೊಳ್ಳುವುದು- ಮುಂತಾದವಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಈ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯೇ ಎಂಬುದೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದದ್ದು.

ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಅಂಗಗಳಿವೆಯೆಂದು ನಾಟ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಭಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯ ಅಂದರೆ, ದೇಹದ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಮಾರ್ಗ ಗಳು; ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯ ಅರ್ಥಾತ್, ಧ್ವನಿ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಯಿಂದಾಗುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ; ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯ ಅರ್ಥಾತ್, ನಟನ ಆಂತರ್ಯದಿಂದ ಮತ್ತು ಆತನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ದಿಂದಾಗುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ಆಹಾರ್ಯ ಅಭಿನಯ ಅಂದರೆ, ವೇಷಭೂಷಣ ಪ್ರಸಾಧನ ಮುಂತಾದ ಬಾಹ್ಯ ಪರಿಕರಗಳಿಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಮಾರ್ಗಗಳು. ಹೀಗೆ, ನಾಲ್ಕು ಮುಖ್ಯ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿಭಾಗವನ್ನೂ ವಿವರವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ತಲೆ ಮತ್ತು ಇತರ ಆರು ದೇಹಭಾಗಗಳನ್ನು ಅಂಗಗಳೆಂದೂ, ಕಣ್ಣು ಮತ್ತಿತರ ಆರು ದೇಹಭಾಗಗಳನ್ನು ಉಪಾಂಗಗಳೆಂದೂ ಸೂಚಿಸಿ ಈ ಪ್ರತಿ ಅಂಗದಲ್ಲೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾರ್ಗ ಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೇ ದೇಹದ ವಿವಿಧ ಭಂಗಿಗಳನ್ನು ಚಾರೀ ಎಂದೂ, ಇಂಥ ಹಲವು ಚಾರೀಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಕೊಂಡಿರುವ ನೃತ್ಯಖಂಡಗಳಿಗೆ ಮಂಡಲ ಎಂದೂ, ಕೈಯಿಂದ ಸೂಚಿತವಾಗುವ ಚಿಹ್ನೆಗಳಿಗೆ ಮುದ್ರೆಗಳೆಂದೂ ಹೆಸರಿಟ್ಟು ಇವುಗಳ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ವಿವರ ವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೂ, ಭಾಷೆ-ಉಪಭಾಷೆಗಳ ಹಲವು ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನೂ, ಛಂದಸ್ಸು-ಅಲಂಕಾರಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನೂ ಮತ್ತು ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವ ವಿಧಾನ ಹೇಗೆಂಬು ದನ್ನೂ ವಿವರಿಸುತ್ತ ಹೋಗಿದೆ.

ಈ ಅಭಿನಯಪದ್ಧತಿಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಅದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಇದೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಿರೂಪಣೆ- ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ವಿಧಾನ ಹೀಗೆ: ಒಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ, ನಾಟಕದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನೂ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪಾತ್ರ ಗಳನ್ನೂ, ಆ ಪಾತ್ರಗಳ ಭಾವನೆಯ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನೂ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಇಡುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಅಭಿನಯದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತ ಇಂಥಿಂಥ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಕ್ಕೆ, ಇಂಥಿಂಥ ರೀತಿಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ, ಇಂಥಿಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ, ಇಂಥಿಂಥ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಇಂಥಿಂಥ ರೀತಿಯ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯ ಬೇಕು; ಇಂತಹ ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯ ಬೇಕು ಎಂದು ಸೂತ್ರೀಕರಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ



೨.೨೩. ಅಭಿನಯ : ಕೋಷ್ಟಕ

ವಿಪುಲವಾಗಿ ಬರುವ ಇಂತಹ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸೂತ್ರೀಕರಣಕ್ಕೆ ಕೆಲವೇ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಇಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿದೆ:

"ಅಂಗುಷ್ಠವನ್ನು ಒಂದೆಡೆ, ಮಿಕ್ಕ ಬೆರಳುಗಳನ್ನು ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಮಣಿಸಿ ಬಿಲ್ಲಿನಂತೆ ಹಿಡಿಯುವುದು ಅರ್ಧಚಂದ್ರ....(ಈ ಮುದ್ರೆ) ಅರ್ಧಚಂದ್ರ, ಶಂಖ, ಕಲಶ, ಬಳೆ ಮುಂತಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ, ಹೊರದೂಡುವುದನ್ನೂ, ಸ್ತ್ರೀಯರ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಡುಸಣ್ಣ ಎಂಬುದನ್ನೂ, ಡಾಬು-ತಲಪತ್ರ-ಕುಂಡಲ ಮೊದಲಾದ ಆಭರಣಗಳನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವುದು."

"(ವೈಶಾಖ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ) ಪಾದಗಳನ್ನು ೩.೫೦ ತಾಲಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿಡಬೇಕು. ತೊಡೆಗಳ ಮೇಲೆ ಭಾರವನ್ನು ಹಾಕಿ, ಪಾದಗಳನ್ನು ಎರಡೂ ಬದಿಗಳಲ್ಲಿ ವಕ್ರವಾಗಿ ಇಟ್ಟು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.....(ಈ ಭಂಗಿಯನ್ನು) ಕುದುರೆಯ ಸವಾರಿ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ, ಪರಿಶ್ರಮದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ, ಎದ್ದು ಹೊರಟು ಹೋಗಬೇಕೆಂಬಾಗ, ದೊಡ್ಡ ಪಕ್ಷಿಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದಕ್ಕೆ, ಬಾಣವನ್ನು ಎಳೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಬಳಸಬೇಕು."

"(ಭಯಾನಕ ರಸದಲ್ಲಿ) ಸ್ತ್ರೀಯರು, ನೀಚಪಾತ್ರಗಳು, ಸತ್ವವಿಲ್ಲದ ಮಿಕ್ಕಪಾತ್ರಗಳು ಬೆರಗುಗಣ್ಣಿಂದ ಅತ್ತಿತ್ತ ನೋಡುತ್ತ ತಲೆಯನ್ನು ಜಾಡಿಸುತ್ತ ಭಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪಕ್ಕಕ್ಕೆ ನೋಡುತ್ತ, ಹಸ್ತವನ್ನು ಕಪೋತಕ ಮುದ್ರೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಮೈನಡುಗಿಸುತ್ತ, ತ್ವರಿತದ ಸೊಟ್ಟು ಹೆಜ್ಜೆಗಳಿಂದ, ಒಣಗಿದ ತುಟಿ ಸವರುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು."

"ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ತುಸು ಮುಚ್ಚಿದಂತೆ ಮಾಡಿ, ಮೂಗಿನ ಹೊರಳೆಗಳನ್ನು ಅರಳಿಸಿ, ಒಂದು ಶ್ವಾಸವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಇಷ್ಟವಾದ, ಮನಸ್ಸನ್ನು ತುಷ್ಟಗೊಳಿಸಿದ ರಸ-ಗಂಧಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಬೇಕು."

"ಹಾಸ್ಯ ಶೃಂಗಾರಗಳಿಗಾಗಿ ಮಧ್ಯಮ-ಪಂಚಮ (ಸ್ವರ) ಗಳನ್ನೂ, ವೀರ-ರೌದ್ರ-ಅದ್ಭುತಗಳಿಗಾಗಿ ಷಡ್ಜ-ಋಷಭಗಳನ್ನೂ, ಕರುಣರಸಕ್ಕಾಗಿ ಗಾಂಧಾರ ನಿಷಾಧಗಳನ್ನೂ ಮತ್ತು ಬೀಭತ್ಸ ಭಯಾನಕಗಳಿಗಾಗಿ ಧೈವತವನ್ನೂ ಬಳಸಬೇಕು." [5]

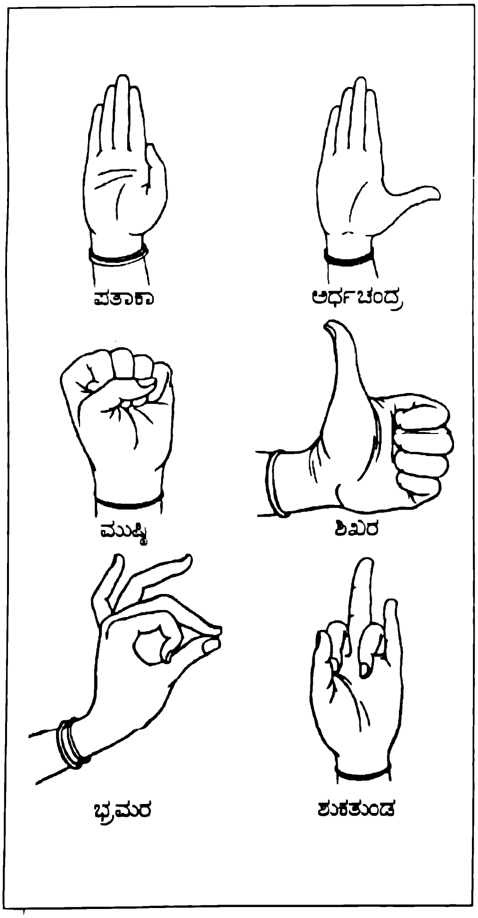
ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಇಂತಹ ಕೆಲವೇ ಸೂತ್ರೀಕರಣದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಈ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅಭಿನಯ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಪುನಸ್ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳಿಸುವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹಿಡಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಕೃತಕವಾದ ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ ಚೇಷ್ಟೆಗಳಿಂದ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವ ಯಾವುದೇ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನಾದರೂ ನೋಡಿ. ಅದು ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಭಾವಗಳಲ್ಲಿರುವ ವಾಸ್ತವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅನುಕರಣವಲ್ಲ. ಅದು, ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಭಾವನೆಗಳ ನಾಟಕೀಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಇಂಥ ಅಭಿನಯಶೈಲಿಗೇ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ 'ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರುಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯಶೈಲಿ ಬರೀ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಲ್ಲ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ರಂಗಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಮಲಗಿ', 'ಕೂತು', 'ನಿಂತು' ಮುಂತಾದ ರಂಗಸೂಚನೆಗಳು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು, 'ಮಲಗುವುದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ' 'ಕೂರುವುದನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ' ಮುಂತಾಗಿ ರಂಗಸೂಚನೆಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಈ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ 'ಮಲಗುವುದು' ಎಂದರೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಉದ್ದಕ್ಕೆ ಕಾಲುಚಾಚಿ ಮಲಗುವುದಲ್ಲ; ಯಾವುದೋ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ 'ಚಾರೀ'ಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಬಳಸಿ ಮಲಗುವುದನ್ನು

ಅಭಿನಯಿಸುವುದು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನೃತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಇವತ್ತಿಗೂ ಇಂತಹ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಅದೇ ಕಾಲದ ಅಜಂತಾ ಭಿತ್ತಿಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಭಂಗಿ, ಮುದ್ರೆಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯಿರುವುದನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಇದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು.

ಹೀಗೆ, ಈ ಅಭಿನಯಪದ್ಧತಿ ವಿವಿಧ ರಸ–ಭಾವ–ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ಚೇಷ್ಟೆಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬಹುದೆಂದು ಹೇಳುವಾಗ, ಈ ಇಡೀ ಪದ್ಧತಿಯೇ ಕೃತಕವಾದ, ಯಾಂತ್ರಿಕವಾದ ಸೂತ್ರೀಕರಣವಲ್ಲವೆ? ಎಂಬ

೨.೨೪. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಮುದ್ರೆಗಳು.

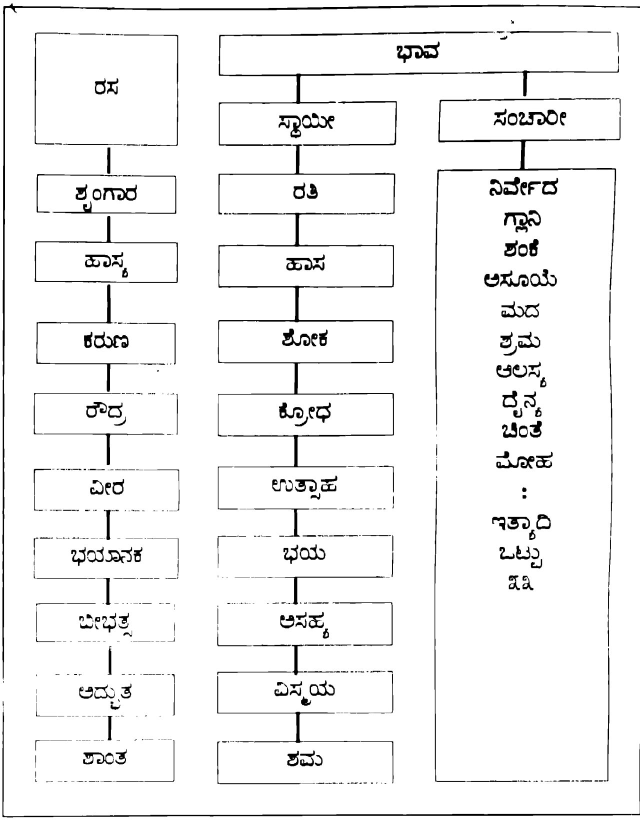


ಅನುಮಾನ ಬರುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ ಹಾಗಾಗದಂತೆ ತಡೆಯುವುದು–ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯ. ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯವಿಲ್ಲದ ಯಾವುದೇ ಅಭಿನಯವೂ ನಿರ್ಜೀವವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹೇಳಿದ್ದು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲೇ. ಅಭಿನಯವೆಂಬುದು ಬರೀ ದೇಹಧ್ವನಿಗಳ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಕಸರತ್ತಲ್ಲ. ಆದರಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಪಾತ್ರ ತೀರಾ ಅಗತ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿದೆ:

"ಸತ್ವ ಎಂಬುದು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವಂಥದು. ಅದು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಸಮಾಧಾನವಿದ್ದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಹುಟ್ಟುವುದು... 'ರೋಮಾಂಚ, ಬಿಳಿಚಿಡುವುದು, ಕಣ್ಣೀರು' ಮುಂತಾಗಿ ಜನರ ಸ್ವಭಾವದ ಅನುಕರಣದ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದೆಯಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ಮನಸ್ಸು ಸಮಾಹಿತವಾಗಿರದಿದ್ದರೆ ಮಾಡಲು ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ... ಆದ್ದರಿಂದ ನಾಟ್ಯಕ್ಕೆ ಸತ್ವವು ಬೇಕೇಬೇಕು.....ದುಃಖ ಎಂಬಲ್ಲಿ ರೋದನವಿದೆ. ದುಃಖಿತನಲ್ಲದವನಿಂದ ದುಃಖ, ಸುಖಿತನಲ್ಲದವನಿಂದ ಸುಖ ಅಭಿನಯಿಸಲು ಹೇಗೆ ಶಕ್ಯ?"[೩]

ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯದ ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮವು ಅರ್ಥವಾಗಲಿಕ್ಕೆ, ಒಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತವಾಗಿ, ನಾವು ಇವತ್ತಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನೃತ್ಯಕಾರರನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು. ಈ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಜನ, ಅಭಿನಯದ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನಿಖರವಾಗಿ ಕರಗತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ಕೆಲವೇ ಕೆಲವರು ಮಾತ್ರ ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯದ ಸೂಕ್ಷ್ಮದಿಂದಾಗಿ ಉಳಿದವರಿಗಿಂತ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಅರ್ಥಾತ್, ಯಾಂತ್ರಿಕ ಅಭಿನಯವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಜೀವಂತಗೊಳಿಸುವ ಅಂಶವೇ ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯ.

ಇನ್ನು, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಹೇಳುವ ಆಹಾರ್ಯ ಅಭಿನಯ ಎಂಬ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಂಗದಲ್ಲಿ ನಾವು ಇವತ್ತು ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ಎಂದು ಕರೆಯುವ ವೇಷಭೂಷಣ, ಪ್ರಸಾಧನ, ಆಭರಣಗಳು, ಶಿರೋಭೂಷಣಗಳು ಮುಂತಾದವು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲೂ, ಅಭಿನಯದ ಹಾಗೇ, ವಾಸ್ತವಾನುಕರಣೆಯ ಪ್ರಯತ್ನವಿಲ್ಲ. ರಾಜನೊಬ್ಬನ ವೇಷಭೂಷಣ ಆ ಕಾಲದ ರಾಜರು ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದ ಬಟ್ಟೆಗಳಲ್ಲ. ಬದಲು, ರಾಜತ್ವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಹ ಬಟ್ಟೆಗಳು. ಹೋಲಿಕೆಯಾಗಿ ಮತ್ತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಾಜರ ಹಾಗೆ ವೇಷಧರಿಸಿದ ಯಾವುದೇ ರಾಜನೂ ಇತಿಹಾಸದ ಯಾವುದೇ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದದ್ದಿಲ್ಲ; ಆದರೆ– ಆ ವೇಷ ರಾಜನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಮಗೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ.



೨.೨೫. ರಸ ಮತ್ತು ಭಾವ : ಕೋಷ್ಟಕ

ಮೀಮಾಂಸೆ – ರಸಸಿದ್ಧಾಂತ

ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ರಂಗಕಲ್ಪನೆ, ರಂಗ ರೂಢಿ, ಅಭಿನಯಪದ್ಧತಿ–ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ತಾತ್ವಿಕ ತಳಹದಿ ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ರೂಪುಗೊಂಡ ಕಲಾ ಮೀಮಾಂಸೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಏನು? ಕಲೆಗೂ, ವಾಸ್ತವಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಎಂಥದು? ಕಲೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದವರಿಗೆ ಆಗುವ ಖುಷಿ ಯಾವ ರೀತಿಯದು? ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಟ–ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಸಂವಹನೆಯ ವ್ಯಾಪಾರ ಯಾವ ತರಹದ್ದು–ಹೀಗೆ ನಾಟ್ಯವನ್ನು ಮೂಲವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಯಾವುದೇ ಕಲೆಗೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದಾದ ಒಂದು ಮೀಮಾಂಸೆಯ ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನೇ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ತೆರೆದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಬರೆದ ಹಲವು ಪಂಡಿತರ ಗ್ರಂಥಗಳೇ 'ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ'ಯ ಮುಖ್ಯ ಆಕರ.[೪]

ನಾಟಕವೊಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ 'ರಸ' ಎಂಬ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿರುವ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಕ್ಕೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಭಿನೀತವಾಗುವ ವಿಭಾವ–ಅನುಭಾವ–ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾದಾಗ ರಸ ಉದ್ಭವವಾಗುತ್ತದೆ– ಎಂಬುದು ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಸೂತ್ರ. ಸ್ಥಾಯೀಭಾವವೆಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನ ಅನುಭವಗಳಿಂದ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಸ್ವಭಾವಗಳು; ಭಾವಕೋಶಗಳು. ರತಿ, ಹಾಸ, ಶೋಕ, ಕ್ರೋಧ ಮುಂತಾದ ಎಂಟು ಸ್ಥಾಯೀಭಾವಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಗುರುತಿಸಿದೆ. ಇನ್ನು, ವಿಭಾವ– ಅನುಭಾವಗಳೆಂದರೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಕಾರ್ಯ–ಕಾರಣಗಳು. ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳು ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಸುಳಿದು ಹೋಗುವ ಮನೋವಿಕಾರಗಳು. ಇವುಗಳೆಲ್ಲದರ ಪರಿಣಾಮದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆನಂದಮೂಲವಾದ ರಸಾನುಭವ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ– ಇದು ಈ ಸಂವಹನಾ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸ್ಥೂಲಚಿತ್ರ.

ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕದ ದುಷ್ಯಂತ-ಶಕುಂತಲೆಯರ ಮೊದಲ ಭೇಟಿಯನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿ ಶಕುಂತಲೆ, ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ವನಪ್ರದೇಶ, ಪರಿಸರ- ಇವು ವಿಭಾವಗಳು. ಇದನ್ನು ನೋಡಿ ದುಷ್ಯಂತನ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲಾಗುವ ಪರಿಣಾಮಗಳು, ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅವನು ವರ್ತಿಸುವ ರೀತಿ-ಅನುಭಾವ. ಈ ನಡುವೆ ಅವರಿಬ್ಬರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೂ ಮಿಂಚಿಹೋಗುವ ಖುಷಿ, ಅನುಮಾನ ಮುಂತಾದವು ವ್ಯಭಿಚಾರಿ ಭಾವಗಳು. ಇವೆಲ್ಲವುಗಳ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಈ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ 'ರತಿ' ಎಂಬ ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ಜಾಗೃತಗೊಂಡು ಶೃಂಗಾರರಸವೆಂಬ ಆನಂದದ ಅನುಭವ ಆತನಿಗಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಶೃಂಗಾರವಲ್ಲದೆ, ಹಾಸ್ಯ, ಕರುಣ, ರೌದ್ರ, ವೀರ, ಭಯಾನಕ, ಬೀಭತ್ಸ, ಅದ್ಭುತ- ಎಂಬ ಎಂಟು ರಸಗಳನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿದೆ.

ಈ ರಸಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮೂಲಮಾದರಿ ಭಾರತದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ವಿಕಾಸಗೊಂಡ ಭಾರತದ ತತ್ವಜ್ಞಾನ- ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಜೀವನದ ಸುಖದುಃಖಗಳನ್ನು ಮೀರುವ ಯೋಗಿಗೆ ಎಲ್ಲ ಭಾವಗಳೂ ಆನಂದವೆಂಬ ವಿಮೋಚಿತ ಸಂತೋಷವಾಗಿ ತಟ್ಟುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಲಾಪ್ರಕಾರವೊಂದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಸಾಮಾಜಿಕನೂ ತತ್ಕಾಲ ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸುಖದುಃಖಗಳನ್ನು ಮೀರಿ 'ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ'ಗೊಂಡ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವುದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ಭಾವಗಳೂ ಆತನಿಗೆ ಆನಂದ ಮೂಲವಾದ ರಸಾನುಭವವಾಗಿಯೇ ತಟ್ಟುತ್ತವೆ. ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ರಸಾನುಭವ ಎಂಬುದು- ಜೀವನದ ಜಂಜಡಗಳಿಂದ ವಿಮೋಚಿತನಾದ ಯೋಗಿಯೊಬ್ಬ ತಲುಪುವ ಆನಂದವೆಂಬ ಅನುಭವದ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಅವಸ್ಥೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಸಾನುಭವವನ್ನು ತಲುಪಬೇಕಾದರೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಭಾವಗಳು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಬಾರದು; ಸಾಧಾರಣೀಕರಣಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕಲೆ ವಾಸ್ತವದ ಪುನಸ್ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗದೇ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯಾಗುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಈ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ- ಈ ಮೀಮಾಂಸೆ- ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗಿರುವ ಸ್ಥೂಲ ಸಂಬಂಧ.

ಈ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ನಿಖರತೆಯನ್ನು ನೋಡಿ ಮೆಚ್ಚುವಾಗ, ಆಮೇಲೆ ಇದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತ ವಿಕೃತಗೊಂಡಿದ್ದನ್ನೂ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡಬೇಕು. ಕೆಲವು ಶತಮಾನಗಳ ಅನಂತರ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಬರೀ ಆಲಂಕಾರಿಕವಾಗುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವೇ ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿರ್ಜೀವತೆಗೆ ಒಂದು ನೆಪವಾಯಿತು. ಹೀಗಾದಾಗ ರಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವೆಂಬ ಈ ಸಂವಹನ ವಿಜ್ಞಾನ 'ಕಲೆಯ ಉದ್ದೇಶ ಕಲೆ ಮಾತ್ರ', 'ಕಾವ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಭಾವನೆಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚಿತ್ತಾರಮಾಡಿ ಖುಷಿಯುಂಟುಮಾಡುವ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಕಸುಬು' ಎಂಬಂತಹ ವಿಕೃತಿಗೆ ಒಳಗಾಯಿತು. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಾಲದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಯುಗದವರೆಗೂ, ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಹಲವು ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಇದೇ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಮೂಲವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವುದಂತೂ ನಿಜ. ಆಧುನಿಕ ಯುಗದ ತನಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಹೇಗೆ ಮೂಲಮಾದರಿಯೋ ಹಾಗೆಯೇ, ಈ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ ಇಲ್ಲಿಯ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಮೂಲ ಮಾದರಿ.

ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳು

ನಾಟ್ಯಮಂಟಪ, ಅಭಿನಯಪದ್ಧತಿ, ಮೀಮಾಂಸೆ ಮೊದಲಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿರುವ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನೂ, ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಉತ್ಪಾದಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರಬೇಕು- ಎಂದು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಿರುವ ನಾಟಕಗಳು ಮಾತ್ರ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು; ನಾಟಕಕಾರರು ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯಷ್ಟು. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವೇನೋ 'ದಶರೂಪಕ'ವೆಂಬ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಹತ್ತುರೀತಿಯ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದೆ; ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಧನಂಜಯನೆಂಬುವವನ 'ದಶರೂಪಕ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವೂ ಈ ವಿಭಜನೆಯನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸುತ್ತ ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತ ಹೋಗಿದೆ. ಈ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ನಮಗೆ ದೊರಕದಿರುವ ನಾಟಕಗಳೆನ್ನುವುದೂ ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಪುಲತೆಯನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಆ ಕಾಲದ ಒಟ್ಟೂ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ದಶರೂಪಕಗಳೆಂಬ ಹತ್ತು ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿದರೆ, ಆಮೇಲಿನ ಧನಂಜಯನ ದಶರೂಪಕ ಇನ್ನೂ ಹದಿನೆಂಟು ಉಪರೂಪಕಗಳೆಂಬ ಉಪಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದು ಆಯಾ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು, ಪ್ರಧಾನವಾದ ರಸ, ನಾಯಕನ ಲಕ್ಷಣ ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ. ಪ್ರಖ್ಯಾತ ವಸ್ತುವಿದ್ದು, ಶೃಂಗಾರ-ವೀರರಸ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವಂಥದು 'ನಾಟಕ' (ಉದಾ- ಅಭಿಜ್ಞಾನ

ಶಾಕುಂತಲ); ಲೌಕಿಕ ಮತ್ತು ಕಲ್ಪಿತ ವಸ್ತುವಿದ್ದು, ಶೃಂಗಾರರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು ಹಾಗೂ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಅಥವಾ ವರ್ತಕ ನಾಯಕನಾಗಿರುವಂಥದು 'ಪ್ರಕರಣ' (ಉದಾ– ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ). ಇವೆರಡು ದಶರೂಪಕಗಳ ಪಟ್ಟಿಯ ಮೊದಲೆರಡು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಇವುಗಳ ಲಕ್ಷಣಗಳೇ ಇವು ಆ ಕಾಲದ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ, ಗಣ್ಯವರ್ಗಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟವಾಗುವಂಥದ್ದಾಗಿದ್ದವು ಎಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.

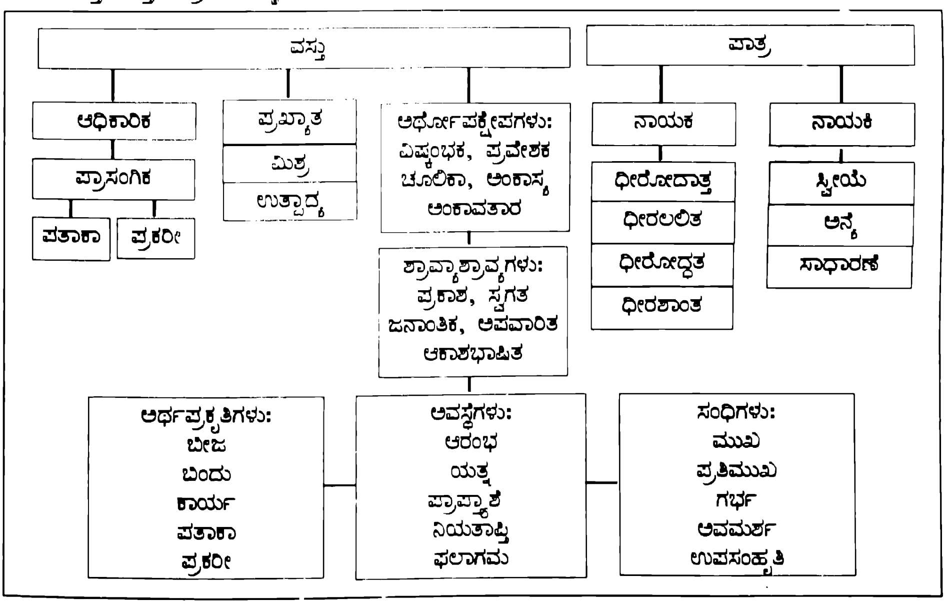
ಇದೇ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಆಮೇಲೆ ಬರುವ ಭಾಣ, ಪ್ರಹಸನ– ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನಲಕ್ಷಣಗಳಿರುವಂಥವು. ಪ್ರಹಸನ– ಹೆಸರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಹಾಸ್ಯರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದದ್ದು. 'ಕೀಳುಜನರ ಚರಿತ್ರೆ'ಯನ್ನು ಹೇಳುವಂಥದು. ಭಾಣ ಎಂಬುದು ಒಂದೇ ಅಂಕ, ಒಬ್ಬನೇ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಇರುವ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಕಾರ. ಇದರ ನಾಯಕ ಒಬ್ಬ ವಿಟ; ನಾಟಕ ನಡೆಯುವ ಸ್ಥಳ ವೇಶ್ಯಾಗೃಹಗಳಿರುವ ವಠಾರ. ಆ ವಿಟ ರಂಗದ ಹೊರಗಿನ ಅದೃಶ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತ ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಘಟನಾವಳಿಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತ ವರ್ಣಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೇ ಅನಿಸುವಂತೆ ಆ ಕಾಲದ ಗಣ್ಯರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಂಗವಾಗಿರಲಾರದು.

ಈ ವಿಭಜನೆಗಳಿಂದ ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಟ್ಟೂ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸುಳಿವು ಸಿಗುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗಿರುವ ಕಾಳಿದಾಸ, ಶೂದ್ರಕರ ನಾಟಕಗಳು ಬಹುಶಃ ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಮುಖ ಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದು, ಭಾಣ ಪ್ರಹಸನಗಳಂತಹ ಒರಟಾದ, ಸುವರ್ಣಯುಗದ ಕತ್ತಲೆಯ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಎಗ್ಗಿಲ್ಲದೇ ತೆರೆದು ತೋರಿಸುವ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಪರಂಪರೆಯೂ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿತ್ತು. ಈ ಸಮಾನಾಂತರ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಿಂದಿನ 'ಗ್ರಾಮ್ಯ' ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಯಾಗಿ ಮುಂದುವರೆದಿರಬಹುದು; ಗಣ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳ ಜತೆಜತೆಗೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದ, ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತರ ಜನಪ್ರಿಯ ಮನರಂಜನೆಗಳಾಗಿರಬಹುದು. ಇದೇ ಆಮೇಲಿನ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೇಶೀ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವಂಥದೂ ಆಗಿದ್ದಿರಬಹುದು.

ವಸ್ತು–ತಂತ್ರ–ರಚನೆ

ಈ ಕಾಲದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಕೊಡುವ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾಹಿತಿ– ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಸಂವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ನಾಟಕವೊಂದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭ, ಮಧ್ಯ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯ– ಎಂಬ ಮೂರು ಹಂತಗಳಿರಬೇಕೆಂದು

೨.೨೬. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ – ಕೋಷ್ಟಕ



ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕಾರ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಸೂಚಿಸಿದ ಹಾಗೇ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ನಾಟಕದ ಕಥಾ ವಿಸ್ತಾರದಲ್ಲಿ ಐದು ಹಂತಗಳಿರಬೇಕೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಅರ್ಥ ಪ್ರಕೃತಿಗಳೆಂದು ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ:

೧. ಬೀಜ – ಕಥೆಗೆ ಮೂಲವಾದ ಘಟನೆಯ ಸೂಚನೆ

೨. ಬಿಂದು – ಸೂಚಿತವಾದ ಮೂಲಘಟನೆಯ ವಿಸ್ತಾರ

೩. ಪತಾಕಾ – ಉಪಕಥೆ

೪. ಪ್ರಕರೀ – ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ವೃತ್ತಾಂತ; ಮತ್ತು–

೫. ಕಾರ್ಯ – ಕಥಾ ಪರಿಣಾಮ ಅಥವಾ ಫಲ

ಕಥೆಯ ಹರಿವಿನ ಈ ಐದು ಹಂತಗಳಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಕಥಾನಾಯಕನ ಕಾರ್ಯ ಸಿದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಐದು 'ಅವಸ್ಥೆ'ಗಳು ಬರುವುದನ್ನೂ (ಆರಂಭ, ಯತ್ನ, ಪ್ರಾಪ್ತ್ಯಾಶೆ, ನಿಯತಾಪ್ತಿ ಮತ್ತು ಫಲಾಗಮ) ಇವು ನಾಟಕದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಐದು ಸಂಧಿಗಳಾಗಿ ನಿರ್ವಹಣೆಯಾಗುತ್ತದೆನ್ನುವುದನ್ನೂ (ಮುಖಸಂಧಿ, ಪ್ರತಿಮುಖ ಸಂಧಿ, ಗರ್ಭಸಂಧಿ, ಅವಮರ್ಶ ಸಂಧಿ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಣ ಸಂಧಿ) ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳ ಜತೆಗೆ ನಾಟಕ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಲಾಗದ, ತೋರಿಸಬಾರದ ಕಥಾಭಾಗಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿಕೊಡುವುದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥೋಪಕ್ಷೇಪಗಳೆಂಬ ಐದು ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. (ವಿಷ್ಕಂಭಕ, ಪ್ರವೇಶಕ, ಚೂಲಿಕಾ, ಅಂಕಾಸ್ಯ ಮತ್ತು ಅಂಕಾವತಾರ). ಈ ಎಲ್ಲಾ ರಚನಾ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕಥೆಯ 'ಆಧಿಕಾರಿಕ' ಅಂದರೆ ಮುಖ್ಯ ಎಳೆಯನ್ನೂ, 'ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ' ಅಂದರೆ ಉಪಕಥೆಯನ್ನೂ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುವ ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ವಿಶದಪಡಿಸುತ್ತದೆ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಸೂಚಿಸುವ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳು ದೃಢೀಕರಿಸುವ ಈ ರಚನಾಸಂವಿಧಾನವು ಹೇಗೆ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ– ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ– ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು ಎಂಬುದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸಕಾರ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ವಾಸ್ತುವನ್ನು ಈ ಸಂವಿಧಾನದೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಈ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಪ್ರಕಾರ ನಾಟಕ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆದಿ, ಮಧ್ಯ, ಅಂತ್ಯಗಳೆಂಬ ಮೂರು ಭಾಗಗಳಿರಬೇಕು; ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣಗಳ ತಾರ್ಕಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿರಬೇಕು. ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ನಾಟಕ ಏಕಮುಖವಾಗಿ ಗುರಿಯೊಂದರ ಕಡೆಗೆ ಸಾಗಬೇಕು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ರುದ್ರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಮೊದಲ ಅರ್ಧ ವಸ್ತುವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬೇಕು; ನಡುವಿಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ 'ಆವಿಷ್ಕಾರ' ಬಂದು ಅದು ನಾಯಕನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೇ 'ಪಲ್ಲಟ'ವುಂಟು ಮಾಡಬೇಕು; ಇದರಿಂದಾಗುವ ದುರಂತವನ್ನು ಆಮೇಲಿನ ಅರ್ಧ ನಿರ್ವಹಿಸಿ ಮುಗಿಸಬೇಕು. ಈಡಿಪಸ್ ತನ್ನ ತಾಯಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿದ್ದಾನೆಂದು ಆತನಿಗೆ ಆವಿಷ್ಕಾರಗೊಳ್ಳುವುದು, ಇದರಿಂದ ಆತನ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ 'ಪಲ್ಲಟ'ವಾಗುವುದು ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ. ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ಕೇಂದ್ರ ಇರುವುದೇ ಈ ಆವಿಷ್ಕಾರದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದುಂಟಾಗುವ ಪಲ್ಲಟವೇ ಆದಿ–ಅಂತ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ದೊಡ್ಡ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಅಂತರವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದೇ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕನ ಕಾರ್ಯ ಸಿದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ವಿಘ್ನಗಳು ಒದಗಬಹುದೇ ಹೊರತು– ಶಾಕುಂತಲದಲ್ಲಿ ಉಂಗುರ ಕಳೆದುಹೋಗುವ ಹಾಗೆ– ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರವಾಗಲೀ, ಪಲ್ಲಟವಾಗಲೀ ಸಂಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ನಾಟಕದ ಆದಿ ಅಂತ್ಯಗಳು– ಷಡ್ಜದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಷಡ್ಜಕ್ಕೇ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುವ ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಹಾಗೆ– ವಿಶೇಷವಾದ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಸಂವಿಧಾನವು ಏರಿಳಿಯುವ ರೇಖೆಯ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಅನುಸರಿಸದೇ, ವಿಸ್ತಾರವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವ ವೃತ್ತದ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗಳಿಗಿರುವ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಈ ಮೂಲದ್ದು.

ನಾಟಕಕಾರರು ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳು

ಕಡೆಯದಾಗಿ, ಈ ಕಾಲದ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯದ ಅವಲೋಕನಕ್ಕೆ ಬರೋಣ. ನಮಗೆ ದೊರಕಿರುವ ಈ ಅವಧಿಯ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಇಬ್ಬರೇ– ಕಾಳಿದಾಸ ಮತ್ತು ಶೂದ್ರಕ. ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕಗಳು ಮೂರು– ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯ, ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ ಮತ್ತು ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ. ಶೂದ್ರಕನ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ದೊರಕುವುದು ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ ಒಂದೇ. ಇದಲ್ಲದೇ ಈ ಅವಧಿಯದೋ ಅಥವಾ ಮುಂದಿನ ಶತಮಾನಗಳದ್ದೋ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗದಿರುವ ಕೆಲವು ಭಾಣ, ಪ್ರಹಸನಗಳೂ ಲಭ್ಯವಾಗಿವೆ. ಇನ್ನು ಈ ಅವಧಿಗೆ ಕೆಲವು ಶತಮಾನ ಮುಂದೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ಅವನತಿಯ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದಂತಹ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಇನ್ನೂ ಮೂರು ನಾಟಕಕಾರರು– ಹರ್ಷ, ವಿಶಾಖದತ್ತ ಮತ್ತು ಭವಭೂತಿ– ಇವರನ್ನೂ ಕೂಡಾ ಇದೇ ಅವಲೋಕನದ ತುದಿಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾಲದ ಬಗ್ಗೆ ಹಲವು ವಾದ–ವಿವಾದಗಳಿವೆ. ಆತನನ್ನು ಆದಷ್ಟೂ ಪುರಾತನವಾಗಿಸಬೇಕೆಂಬ

ಪಂಡಿತರಿಗೆ ಆತ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ೧–೨ನೇ ಶತಮಾನದಷ್ಟು ಹಳಬ. ಆದರೆ, ಹೆಚ್ಚು ದೃಢವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಆತನನ್ನು ಐದನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಗುಪ್ತರ ಆಸ್ಥಾನಕವಿಯಾಗಿದ್ದನೆಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಹಲವರು ಆತ ಎರಡನೆಯ ಚಂದ್ರಗುಪ್ತನ ಕಾಲದವನೆಂದರೆ ಕೆಲವರು ಆತ ಆಮೇಲಿನ ಕುಮಾರಗುಪ್ತ, ಸ್ಕಂದಗುಪ್ತರ ಆಸ್ಥಾನಕವಿಯಾಗಿದ್ದ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಕಾಳಿದಾಸ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ– ಪ್ರಭುತ್ವಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತೋರಿಸುವ ಧೋರಣೆಗಳು ಆತ ಗುಪ್ತ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದಲ್ಲೇ ಇದ್ದಿರಬಹುದೆಂದೂ, ಗುಪ್ತರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಅವನತಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಆತ ಬಂದಿರಬಹುದೆಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಭಾಸನ ಧೋರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿದರಂತೂ ಇದು ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೌದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಭಾಸ– ಎರಡು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಬಂದವನು; ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಕುಲದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಒಳ್ಳೆಯದೇನೋ ಎಂಬ ಅನುಮಾನದಲ್ಲಿದ್ದವನು. ಕಾಳಿದಾಸ ಹಾಗಲ್ಲ. ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪೂರ್ಣ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಂಥವನು; ಆದರೂ ಈ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಲಂಪಟವಾಗುತ್ತಿದೆಯೆಂದೂ, ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಸಮಾಜವನ್ನು ಹಿಡಿದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಾರದೆಂದೂ ಅನುಮಾನಿಸುವವನು.

ಗುಪ್ತ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದ ರಾಜಕೀಯ– ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತಿ ಕಾಳಿದಾಸನ ಈ ಧೋರಣೆಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗುವಂತೆಯೇ ಇತ್ತು. ಗುಪ್ತವಂಶದ ಮೊದಲ ರಾಜ ಸಮುದ್ರಗುಪ್ತ ರಾಷ್ಟ್ರವನ್ನು ವಿಸ್ತಾರಗೊಳಿಸಿದ; ಧರ್ಮವನ್ನು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ರೂಢಿಗೊಳಿಸಿದ; ಸಮಾಜದ ಸಮತೋಲನವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದ– ಎಂದು ಇತಿಹಾಸ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಅವನ ಅನಂತರ ಬಂದ ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ ತನ್ನ ಸೋದರ ಸಮುದ್ರಗುಪ್ತನನ್ನೇ ಕೊಂದು ಅವನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಿ ರಾಜತ್ವ ಪಡೆದುಕೊಂಡ. ಹೀಗೆ, ಅತ್ಯಂತ ಉತ್ತಮ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎಂಬ ಭರವಸೆ ಮೂಡಿಸಿದ್ದ ಈ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲೇ ನೈತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಸವೆಯತೊಡಗಿದವು. ಇದರ ಜತೆಗೇ, ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿಯೂ ಗುಪ್ತಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವು ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಭಾರಕ್ಕೇ ತಾನೇ ಕುಸಿಯತೊಡಗಿದ್ದನ್ನು ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಈ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಕಡೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಟಂಕಿಸಿದ ನಾಣ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಚಿನ್ನದ ಅಂಶ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತ ಹೋಗಿದ್ದನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಹೀಗೆ, ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಉತ್ತುಂಗದಲ್ಲೇ ಅದರ ವಿಘಟನೆಯೂ ಕಾಣತೊಡಗಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಾಗ– ಹಲವು ಪೂರ್ವ–ಪಶ್ಚಿಮದ ಪಂಡಿತರಿಗೆ ಕಾಣದೇಹೋದ ಕಾಳಿದಾಸನ ಸಮಕಾಲೀನತೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಮಕಾಲೀನತೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುವುದು ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ. ಆತನ ಆರಂಭದ ಬರಹಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿರಬಹುದಾದ ಮೇಘದೂತದಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸ ಪ್ರೇಮಕಾವ್ಯದ ನೆಪದಲ್ಲಿ ವಿಂಧ್ಯದಿಂದ ತೊಡಗಿ ಹಿಮಾಲಯದ ತನಕ ರೂಪುಗೊಂಡ ಹೊಸ ಅಖಂಡ ಭಾರತದ ಭೌಗೋಳಿಕ ದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆಮೇಲಿನ ಆತನ ಕಾವ್ಯ ರಘುವಂಶ– ಆದರ್ಶ ರಾಜ ಅಜನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಉತ್ತುಂಗವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತ, ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಅವನತಿಯಾಗುತ್ತ ತುದಿಗೆ ಅಗ್ನಿವರ್ಣನೆಂಬ ಅಯೋಗ್ಯ ರಾಜನಿಂದ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ದರ್ಶನಕ್ಕೆಂದು ಬಂದ ಪ್ರಜೆಗಳಿಗೆ ಮಹಡಿಯ ಕಿಟಕಿಯಿಂದ ತನ್ನ ಕಾಲನ್ನು ತೋರಿಸಿದ ಈ ರೋಗಿಷ್ಟ ರಾಜ ರಘುವಂಶವೆಂಬ ಮಹಾಕುಲದ ಕಡೆಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿ.

ರಘುವಂಶದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಷ್ಟು ಸುಲಭವಾಗಿ ಕಾಳಿದಾಸನ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಧೋರಣೆ ಆತನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಆತನ ಸಮಕಾಲೀನತೆ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಪ್ರೇಮಕಥೆಗಳಂತೆ ಕಾಣುವ ಕಥಾನಕದೊಳಗೆ ಧ್ವನಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಳಿದಾಸನ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳೂ ರಾಜರ ಪ್ರೇಮ ಕಥಾನಕವೇ. ಮೂರೂ ನಾಟಕಗಳ ರಾಜರು ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಹೆಂಡತಿಯರಿದ್ದೂ ಹೊಸ ಹುಡುಗಿಯೊಂದನ್ನು ಬೆನ್ನು ಹತ್ತುತ್ತಾರೆ. ಆ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಒದ್ದಾಡುತ್ತಾರೆ; ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಈ ಮೂರೂ ನಾಟಕಗಳು ರಾಜರ ಲಂಪಟತೆಯ ಕಥೆಗಳು. ಆದರೆ, ಅದರ ಜತೆಗೇ ಈ ರಾಜರು ಆದರ್ಶ ಸಂಬಂಧವೊಂದನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಒದ್ದಾಟದಲ್ಲಿರುವುದೂ ಈ ಕಥೆಗಳಿಗೆ ಆಳವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಈ ಹುಡುಕಾಟದ ಸ್ವರೂಪವು ನಾಟಕದಿಂದ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಗಂಭೀರವಾಗುತ್ತ ಹೋಗಿದೆ– ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯದಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರನ ಶಾಪ, ಅದೃಶ್ಯಗೊಳಿಸುವ ಮಣಿ ಮುಂತಾದ ಅಸಹಜ ತಂತ್ರಗಳು ಕಥೆಯನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸಿದರೆ ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯ ರಾಣಿ–ಕಿರಿಯ ರಾಣಿಯರ ಮನುಷ್ಯಸಹಜ ಪೈಪೋಟಿ ಮಾತ್ಸರ್ಯಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ಮೂರರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪಕ್ವ ಕೃತಿಯೆನ್ನಬಹುದಾದ ಶಾಕುಂತಲದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯು ನಾಯಕ, ನಾಯಕಿಯರ ಆಂತರಿಕ ಒಳತೋಟಗಳಲ್ಲಿ, ಸ್ಮರಣೆ–ವಿಸ್ಮರಣೆಗಳ ಹೊಯ್ದಾಟದಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಹಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ

ಮೂರು ನಾಟಕಗಳ ನಾಯಕಿಯರು ಮೂರು ಭಿನ್ನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯವರೆಂಬುದೂ ಗಮನಾರ್ಹ. ವಿಕ್ರಮೋರ್ವಶೀಯದ ನಾಯಕಿ ದೈವೀ ಮೂಲದವಳು; ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರದ ನಾಯಕಿ ರಾಜಕುಟುಂಬದವಳು; ಶಕುಂತಲೆ ಋಷಿ-ಅಪ್ಸರೆ ಮೂಲದ ಋಷ್ಯಾಶ್ರಮದವಳು. ಕಾಳಿದಾಸನ ಎಲ್ಲ ರಾಜರೂ ಈ ಮೂರು ನಾಯಕಿಯರು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ದೇವಲೋಕ, ರಾಜ್ಯ, ಆಶ್ರಮ- ಎಂಬ ಸಮಾಜವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದುರೀತಿ ಸಂಬಂಧ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡವರು; ಈ ಮೂರು ರೀತಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನೂ ಸಮತೋಲನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಣಗುವವರು. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಆದರ್ಶ ಪ್ರೀತಿ-ಸಂಬಂಧಗಳ ಹುಡುಕಾಟ; ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಆದರ್ಶ ಸಮಾಜ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಹುಡುಕಾಟ- ಇದು ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ಥೂಲ ಗುರಿ. ಮತ್ತೆ ಭಾಸನ ಹೋಲಿಕೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಭಾಸ ಕುಲ- ರಕ್ತ ಸಂಬಂಧಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆದರ್ಶ ಸಮಾಜ-ಆದರ್ಶ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದಾನೆ; ಕಾಳಿದಾಸ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇಂಥದೇ ಶೋಧನೆ ನಡೆಸಿದ್ದಾನೆ.[೫]

ಕಾಳಿದಾಸ ನೋಡುವ ಈ 'ಸುವರ್ಣಯುಗ'ದ ಸಮಾಜವನ್ನೇ ಇನ್ನೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ನೋಡುವ ಕೃತಿ- ಶೂದ್ರಕನ ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ. ಕಾಳಿದಾಸ ತನ್ನ ಸಮಾಜವನ್ನು ಆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮರೆನಿಸಿಕೊಂಡವರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ, ಶೂದ್ರಕ ಮಧ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಕೆಳವರ್ಗಗಳ ಕಡೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ದೃಷ್ಟಿ ಹರಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕದ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಐವರು ಮಾತ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಾತಾಡುವ ಉಚ್ಚವರ್ಗದವರು; ಉಳಿದ ಇಪ್ಪತ್ತು ಜನ ಪ್ರಾಕೃತ ಮಾತಾಡುವ ಮಧ್ಯಮ-ಕೆಳವರ್ಗದವರು. ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಯಕರೆಲ್ಲರೂ ರಾಜರಾಗಿದ್ದರೆ ಶೂದ್ರಕನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಾಜ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತಾನೆಯೇ ಹೊರತು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕದ ನಾಯಕ ವರ್ತಕ ಚಾರುದತ್ತ; ನಾಯಕಿ ಗಣಿಕೆ ವಸಂತಸೇನೆ.

ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕಗಳ ಹಾಗೆಯೇ ಈ ನಾಟಕವೂ ನಾಯಕ ನಾಯಕಿಯರ ಪ್ರೇಮವು ಹಲವು ವಿಘ್ನಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಸಫಲಗೊಳ್ಳುವ ಕಥೆಯನ್ನೇ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಘ್ನಗಳು ಹಣ, ಅಧಿಕಾರ, ರಾಜಕೀಯ ಮುಂತಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು. ಕಥಾಸಂವಿಧಾನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಈ ನಾಟಕ ವಿಶೇಷವಾಗಿದೆ. ಮುಖ್ಯ ಕಥೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಹಲವಾರು ಉಪಕಥೆಗಳು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಜೂಜುಕಾರರ ಜಗಳ, ಪ್ರಿಯತಮೆಯನ್ನು ಗುಲಾಮಗಿರಿಯಿಂದ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ಕಳ್ಳನಾಗುವ ಪ್ರೇಮಿ; ಗಣಿಕೆಯ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತುವ ವಿಟ-ಶಕಾರ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಮುಖ್ಯ ಕಥೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕಥಾಮೂಲವೆನ್ನ ಬಹುದಾದ ಭಾಸನ ಚಾರುದತ್ತಕ್ಕೂ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ಕಥೆ- ಉಪಕಥೆಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂವಿಧಾನವೇ. ಒಟ್ಟೂ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೂ ಭಾಸನ ನಾಟಕ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಪ್ರೇಮಕಥೆ; ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ ಅರಾಜಕ ಸಮಾಜವೊಂದರಲ್ಲಿ ಹಿಗ್ಗಾಮುಗ್ಗ ಹರಿದಾಡುವ ಪ್ರೀತಿಯ ವೃತ್ತಾಂತ. ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಈ ಅರಾಜಕ ಸಮಾಜದ ಚಿತ್ರವನ್ನೇ ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಶೂದ್ರಕನು ಗುಪ್ತ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಅವನತಿಯಾಗಿ ರಾಜಕೀಯ ಅಸ್ಥಿರತೆ ಆವರಿಸಿದ್ದ ಏಳನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ನೀಚ ಪ್ರಕಾರಗಳು

ಕಾಳಿದಾಸ, ಶೂದ್ರಕ- ಈ ಇಬ್ಬರು ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ಯುಗದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನಾಟಕಕಾರರು. ಅಥವಾ, ಇನ್ನೂ ನಿಖರವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಈ ಯುಗದ ಗಣ್ಯರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನಾಟಕಕಾರರು. ಇದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿದ್ದ ಅಥವಾ ಇದ್ದಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಬಹುದಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ನಾವು ಆ ಕಾಲದ ಭಾಣ, ಪ್ರಹಸನಗಳಂತಹ ನೀಚ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾಣ ಪ್ರಹಸನಗಳು ರಚಿತವಾಗಿರುವುದು ನಿಶ್ಚಿತವಾದರೂ ಆ ಕಾಲದ ಯಾವುದೇ ಭಾಣ ಪ್ರಹಸನಗಳು ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಲಭ್ಯವಾಗಿರುವ ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಹಳೆಯವು- ಮತ್ತವಿಲಾಸ ಪ್ರಹಸನ ಮತ್ತು ಭಗವದಜ್ಜುಕೀಯ. ಇವುಗಳ ಕರ್ತೃ ಏಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ರಾಜ ಮಹೇಂದ್ರವರ್ಮನ್ ಎಂದು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿತವಾಗಿದೆ. ಭಾಣಗಳಲ್ಲಂತೂ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನ ಕೃತಿಗಳು ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಗಣ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ, ಅವು ಆ ಕಾಲದ ಅಧೋ ಜಗತ್ತಿನ ಕಟುವಾದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಒರಟಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿವೆಯೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ, ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು 'ಕಚಕುಚನಿತಂಬಾದಿ' ವರ್ಣನೆಗಳೇ ತುಂಬಿರುತ್ತವೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ- ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಇತಿಹಾಸವೂ ಕೂಡಾ ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳದೇ ಬಿಟ್ಟಿರಬಹುದು.

ಮತ್ತವಿಲಾಸ ಮತ್ತು ಭಗವದಜ್ಜುಕೀಯ ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಿದರೂ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತವೆ. ಮತ್ತವಿಲಾಸದ ಕಥೆಯು ಕುಡುಕ ಕಾಪಾಲಿಕನೊಬ್ಬನಿಗೂ, ಅಯೋಗ್ಯ ಭಿಕ್ಷುವೊಬ್ಬನಿಗೂ ಭಿಕ್ಷಾ ಪಾತ್ರೆಯ ಕಳುವಿನ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಜಗಳದಿಂದ ಮೊದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಭಗವದಜ್ಜುಕೀಯದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಸೂಳೆ ಮತ್ತು ಒಬ್ಬ ಸನ್ಯಾಸಿಯರ ಆತ್ಮಗಳು ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಅದಲುಬದಲಾಗುವ ಕಥೆಯಿದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ಲಂಪಟತನಗಳ ಕಟುಟೀಕೆಯಿದೆ; ಸಮಾಜದ ಗಣ್ಯವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಎಗ್ಗಿಲ್ಲದೇ ಲೇವಡಿಮಾಡುವ ದಾರ್ಷ್ಟ್ಯವಿದೆ. ಮತ್ತವಿಲಾಸ ಪ್ರಹಸನದಲ್ಲಿಯಂತೂ ಒಮ್ಮೆ ಕುಡುಕ ಕಾಪಾಲಿಕ ಹೆಂಡದಂಗಡಿಯ ಎಲ್ಲ ವಸ್ತು ವಿವರಗಳನ್ನೂ ಯಜ್ಞಶಾಲೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಲಟಕಮೇಲಕವೆಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಹಸನದಲ್ಲಿ ಸೂಳೆಯ ಮನೆಗೆ ಬಂದಿರುವ ಒಬ್ಬ ಗುರು, ಒಬ್ಬ ರಾಜ, ಒಬ್ಬ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಮುಂತಾದವರ ಹೊಡೆದಾಟಗಳ ಅಪಹಾಸ್ಯವಿದೆ. ಹೀಗೆ, ವಸ್ತು-ತಂತ್ರಗಳೆಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಗಣ್ಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕಿಂತ ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ; ಸಮಾನಾಂತರ ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತಿವೆ.

ಇಳಿಗಾಲದ ನಾಟಕಗಳು

ಕ್ರಿ. ಶ. ಏಳನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಮುಂದೆ ನಮಗೆ ಕಾಣತೊಡಗುವುದು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಅವನತಿಯ ಚಿತ್ರಗಳು ಮಾತ್ರ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲೇ ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ರಾಜಕೀಯವು ಅವನತಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸತೊಡಗಿದರೆ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತವು ಕೆಲವು ಶತಮಾನಗಳಷ್ಟು ತಡವಾಗಿ ಇದೇ ಗತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿತು. ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಯುಗ ತನ್ನ ಉನ್ನತಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿದ್ದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸೂತ್ರೀಕರಣಗಳೇ ಅವನತಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉರುಳುಗಳಾಗಿ ಬಿಗಿಯತೊಡಗಿದವು. ಬೌದ್ಧಿಕ ಉಬ್ಬರಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಈ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇ ಆಮೇಲಿನ ಬೌದ್ಧಿಕ ನಿರ್ಜೀವತೆಗೂ ಕಾರಣವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿತು.

ಈ ಅವನತಿಯನ್ನು ಹರ್ಷ (ಕ್ರಿ. ಶ. ೫೯೦-೬೪೭)ನ ನಾಟಕಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ರಾಜನೂ, ಕಲೆಗಳ ಪೋಷಕನೂ ಆಗಿದ್ದ ಹರ್ಷ ಸ್ವತಃ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಓದಿ ಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದ; ಈ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ತಿಳಿದವನಾಗಿದ್ದ. ಈ ತಿಳಿವೇ ಆತನ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಭಾರವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿತು. ಹಿಂದಿನ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ಸೂತ್ರೀಕರಣವನ್ನು ಬಂಧನವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳದೇ ಬರೆದಿದ್ದರೆ ಈತ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ ನಾಟಕ ಬರೆದ. ಹಾಗಾಗಿ ಈತನ ನಾಟಕಗಳು ಬರೀ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಕಸುಬುಗಳಾದವು; ಹಳೆಯ ನಾಟಕಗಳ ಕಥಾಮಾದರಿಗಳ ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣಗಳಾದವು. ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿಕಾ ಮತ್ತು ರತ್ನಾವಳೀ ಎಂಬ ಆತನ ಮೊದಲೆರಡು ನಾಟಕಗಳೂ ಕಾಳಿದಾಸನ ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರದ ಬಡ ಅನುಕರಣೆಗಳು. ಆತನ ಮೂರನೆಯ ನಾಟಕ ನಾಗಾನಂದ ತುಸು ಹೊಸತನವನ್ನು ಕಾಣಿಸಿದರೂ ಹಿಂದಿನ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಸರಿಗಟ್ಟಲಾರದೇ ಹೋಯಿತು.

ಹರ್ಷನ ಅನಂತರ, ಎಂಟು ಒಂಬತ್ತನೇ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದಿರಬಹುದಾದ ವಿಶಾಖದತ್ತ, ಭವಭೂತಿಯರು ಬೀಳುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಪರಂಪರೆಗೆ ಹ್ರಸ್ವವಾದ ಜೀವದಾನವೊಂದನ್ನು ಕೊಟ್ಟರು. ಹರ್ಷನ ಆಲಂಕಾರಿಕತೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೋ ಎಂಬಂತೆ, ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೂ ಕಾಣಿಸಿದವು. ವಿಶಾಖದತ್ತನ ಮುದ್ರಾರಾಕ್ಷಸವು ಭಾರತದ ಮೊದಲ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವಾದ ಮೌರ್ಯರ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಪ್ರಾರಂಭಕಾಲವನ್ನು ಕುರಿತಾಗಿದೆ. ಈ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯನಿರ್ಮಾಣದ ರಾಜಕೀಯ ಸಂಚು, ಒಳಸಂಚು, ವ್ಯೂಹ, ಪ್ರತಿವ್ಯೂಹಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ ಚಿತ್ರಣ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಈ ರಾಜಕೀಯ ಚದುರಂಗದ ಸೂತ್ರಧಾರ-ಚಾಣಕ್ಯನನ್ನು ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವಾಗಿಸಿ ವೈಭವೀಕರಿಸುವ ಈ ನಾಟಕವು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಯು ತನ್ನ ಇಳಿಗಾಲದಲ್ಲಿ ಬಾಲ್ಯವೈಭವವನ್ನು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಅದರಿಂದ ಪಾಠ ಕಲಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವಂತಿದೆ.

ಈ ಕಾಲದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕ-ಭವಭೂತಿಯ ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ. ಈ ನಾಟಕವು ಈ ಕಾಲದ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಈ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೇ ಬಿಂಬಿಸುವ ರೂಪಕದಂತಿದೆ. ಈ ನಾಟಕವು ಬರುವ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯೂ, ಅದರಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಪ್ರಾಕೃತವೂ ಜನಬಳಕೆಯಿಂದ ದೂರವಾಗಿದ್ದವು. ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೂ ಇನ್ನೂ ಮೊದಲೇ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ದೂರವಾಗಿ ಬರಿಯ ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿ ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟಿತ್ತು.

ಇಂಥ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೇ ಭೂಮಿಕೆಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಈ ನಾಟಕವು ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಉತ್ತರ ರಾಮಾಯಣದ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಕ್ರಿಯೆ' ತುಂಬಾ ಕಡಿಮೆ. ನಡೆಯುವುದೆಲ್ಲವೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ ಆಂತರ್ಯದ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ರಾಮ, ದೀರ್ಘವಾದ ಸ್ವಗತ ಭಾಷಣಗಳಲ್ಲಿ, ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಧರ್ಮಸಂಕಟವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಅಂತಿಮವಾಗಿ 'ಪರಿಣತ ಪ್ರಜ್ಞೆ'ಯೊಂದನ್ನು ಗಳಿಸುತ್ತಾನೆ.[೬] ಕರುಣೆಯೇ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಧಾನ ರಸ. ಮಾತಿಗೂ, ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ನಡುವೆ, ಅನುಭವಕ್ಕೂ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ನಡುವೆ ಕಂದರ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರುವುದನ್ನೇ ಈ ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ, ವ್ಯಾಕರಣ, ಪಾತ್ರ, ಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಸೂಚಿಸುತ್ತ-ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಅರ್ಥಾತ್, ತನ್ನ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಿತಿಯನ್ನೇ ತನ್ನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಾಧನವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಅಪರೂಪದ 'ಬೌದ್ಧಿಕ' ನಾಟಕ ಇದು.

ಅವನತಿ

ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತವು ಸೂಚಿಸುವ ಇಂಥ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ, ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಯಾವ ನಾಟಕವೂ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಈ ಬಳಿಕವೂ ಹಲವಾರು ಶತಮಾನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪಂಡಿತರು ನಾಟಕಗಳನ್ನೇನೋ ಬರೆದರು. ಆದರೆ, ಅವೆಲ್ಲವೂ ಇನ್ನೂ ನಮಗೆ ದುರ್ಬಲ ಅನುಕರಣೆಗಳಾಗಿಯೋ ಅಥವಾ ಕೃತಕ ಸಂರಚನೆಗಳಾಗಿಯೋ ಕಾಣುವಂತಿವೆ.

ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ, ಅಂದರೆ ಸುಮಾರಾಗಿ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಬಳಿಕ, ಸಾಹಿತ್ಯ-ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಹತ್ವದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ವರ್ಗಾವಣೆಗೊಂಡವು. ಒಂದು ಕಡೆ ವಿವಿಧ ಭಾಷಾಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯಲಾರಂಭಿಸಿದ್ದವು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಮತ್ತು ಪರೋಕ್ಷ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಈ ಹೊಸ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡವು. ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಈ ಇಡೀ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಾಟಕ-ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಪಂಡಿತ ಪ್ರಪಂಚದ ಸೀಮಿತ ವಲಯದಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸ ವಸ್ತುವಾಗಿಯಷ್ಟೇ ಉಳಿದವು.

ಉಲ್ಲೇಖಗಳು :

೧. ಶ್ರೀರಂಗ, ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಮಂಟಪ, ಸಾಗರ ೧೯೮೨ ಮತ್ತು
Mankad D. R, Ancient Indian Theatre, Anand 1950.

೨. ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ (ಅನು), ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ಕ್ರಮವಾಗಿ ಪುಟ ೧೧೫, ೧೪೨, ೧೫೭, ೨೯೦ ಮತ್ತು ೩೫೮.

೩. ಅದೇ. ಪುಟ ೮೫.

೪. ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ ತೀ. ನಂ., ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಮೈಸೂರು ೧೯೬೮ ಮತ್ತು
Hiriyanna M, Art Experience, Mysore 1954.

೫. ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ಕಾಳಿದಾಸ, ಮೈಸೂರು ೧೯೭೦ ಮತ್ತು ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಅವರ ಆಯ್ದ ಬರಹಗಳು, ಹಂಪಿ ೧೯೯೨, ಪುಟ ೯೭-೧೧೨.

೬. ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ಪರಿಣತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ನಾಟಕ, ನಾಟಕಾಂಕ, ಮನ್ವಂತರ, ಧಾರವಾಡ ೧೯೬೭.

ಭಾಗ

೨

ಮಧ್ಯಯುಗದಿಂದ ಆಧುನಿಕದವರೆಗೆ

ಪಶ್ಚಿಮ

ಕಾಲಸೂಚಿ ೩

ಮಧ್ಯಯುಗದಿಂದ ಆಧುನಿಕದ ವರೆಗೆ – ಪಶ್ಚಿಮ

ರಾಜಕೀಯ/ಸಮಾಜ		ಸಂಸ್ಕೃತಿ/ರಂಗಭೂಮಿ
೪೭೬ : ರೋಮನ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಸ್ಥಾನಚ್ಯುತಿ ೫೨೯ : ಸೆಂಟ್ ಬೆನೆಡಿಕ್ಟ್‌ನಿಂದ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಿಯಮಾವಳಿಗಳ ರಚನೆ ೫೯೦-೬೦೪ : ಒಂದನೇ ಗ್ರೆಗೊರಿ ಪೋಪ್ ಹುದ್ದೆಗೆ; ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಡಳಿತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ನಿರ್ಣಯ ೮ನೆಯ ಶತ : ಯುರೋಪಿನ ಹಲವು ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಳೆಯಗಾರಿ ಭೂಹಿಡುವಳಿ ಪದ್ಧತಿ ಆರಂಭ ೭೬೮-೮೧೪ : ಶಾರ್ಲಮೇನ್‌ನ ಆಳ್ವಿಕೆ; ನವೋದಯದ ಮುನ್ಸೂಚನೆ ೧೦೯೫-೯೯ : ಮುಸ್ಲಿಂ-ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ನರ ನಡುವೆ ಧರ್ಮಯುದ್ಧಗಳ ಆರಂಭ ೧೨೦೦-೨೦ : ವಿವಿಧ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಗಿಲ್ಡ್‌ಗಳ ಸ್ಥಾಪನೆ	೪೦೦ ಕ್ರಿ.ಶ.	೪೦೦ : ಸೆಂಟ್ ಜೆರೋಮನಿಂದ ಬೈಬಲ್ಲಿನ ಅಧಿಕೃತ ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಆವೃತ್ತಿಯ ರಚನೆ ೬೬೦ : ಚರ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಆರ್ಗನ್‌ನ ಬಳಕೆ; ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯ ಸಮಾಗಮ ೮ನೆಯ ಶತ. : ಚರ್ಚುಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕ್-ರೋಮನ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಗ್ರಹ-ರಕ್ಷಣೆ ೯೨೫-೮೦ : ಚರ್ಚಿನೊಳಗೆ ಮೊದಲ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ೧೨ನೆಯ ಶತ. : ಚರ್ಚಿನ ಹೊರಗೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಉತ್ಸವ ಆರಂಭ ೧೧೬೭ : ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಸ್ಥಾಪನೆ
೧೩೯೭ : ಫ್ಲಾರೆನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂತ ಮೆಡಿಕಿ ಕುಟುಂಬದ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ ೧೪೫೩ : ಕಾನ್‌ಸ್ಟಾಂಟಿನೋಪಲ್ ತುರ್ಕಿಯ ವಶ; ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳ ಸ್ಥಳಾಂತರ ೧೪೭೭ : ಟಾಲೆಮಿಯ ಭೂಗೋಳದ ಪ್ರಕಟಣೆ ೧೪೮೫ : ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಟ್ಯೂಡರ್ ಆಡಳಿತದ ಆರಂಭ; ಸ್ಥಿರತೆ ೧೪೯೮ : ವಾಸ್ಕೊ-ಡ-ಗಾಮನಿಂದ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗಾನ್ವೇಷಣೆ ೧೫೦೨ : ಕೊಲಂಬಸ್‌ನ ಅಮೆರಿಕಾ ಅನ್ವೇಷಣೆ ೧೫೨೨ : ಮೆಗಲನ್‌ನಿಂದ ಭೂಪ್ರದಕ್ಷಿಣೆ ೧೫೩೪ : ೮ನೇ ಹೆನ್ರಿಯಿಂದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಚರ್ಚ್ ಪ್ರಾರಂಭ ೧೫೪೩ : ಕೊಪರ್ನಿಕಸ್‌ನ ಸಂಶೋಧನೆ ಪ್ರಕಟಣೆ ೧೫೫೦ : ಜಾಯಿಂಟ್ ಸ್ಟಾಕ್ ಕಂಪನಿಗಳ ಆರಂಭ ೧೫೫೮ : ಎಲಿಜಬೆತ್ ರಾಣಿ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ. ೧೫೮೮ : ಸ್ಪಾನಿಷ್ ಆರ್ಮಡಾದ ಸೋಲು ೧೬೦೦ : ಈಸ್ಟ್ ಇಂಡಿಯಾ ಕಂಪನಿ ಸ್ಥಾಪನೆ ೧೬೦೯-೧೦ : ಕೆಪ್ಲರ್-ಗೆಲಿಲಿಯೋರ ಮಹತ್ವದ ಸಂಶೋಧನೆಗಳ ಪ್ರಕಟಣೆ ೧೬೨೦ : ಇಂಗ್ಲಿಷ್ 'ಯಾತ್ರಿ'ಗಳಿಂದ ಅಮೆರಿಕಾದ ಹೊಸ ಕಾಲನಿ ಆರಂಭ ೧೬೪೨ : ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ೧೪ನೇ ಲೂಯಿ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ೧೬೪೦-೪೯ : ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ಯೂರಿಟನ್ನರ ಕ್ರಾಂತಿ	೧೩೦೦ ಕ್ರಿ.ಶ.	೧೩೨೧ : ಡಾಂಟೆಯ ಡಿವೈನ್ ಕಾಮೆಡಿ ಪ್ರಕಟಣೆ ೧೪೭೧-೧೫೧೮ : ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರೀಕ್-ರೋಮನ್ ನಾಟಕಗಳು, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಗ್ರಂಥಗಳ ಪ್ರಕಟಣೆ ೧೪೮೦-೧೫೪೦ : ಡವಿಂಚಿಯ ಮೋನಾಲೀಸಾ, ಮೈಕೆಲೆಂಜೆಲೋನ ಡೇವಿಡ್, ರ್‍ಯಾಫೇಲ್‌ನ ಮಡೋನಾ ಮೊದಲಾದ ಮಹತ್ವದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ೧೫೪೫ : ಸರ್ಲಿಯೋನಿಂದ ಹೊಸ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸ, ಪರದೆಗಳ ಆವಿಷ್ಕಾರ ೧೫೬೦ : ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲ 'ಕಮೆಡಿಯಾ ಡೆಲ್ ಆರ್ಟೆ' ಕಂಪನಿಗಳ ಪ್ರಾರಂಭ ೧೫೭೬ : ಲಂಡನ್ನಿನಲ್ಲಿ ಥಿಯೇಟರ್ ಮತ್ತು ಬ್ಲಾಕ್ ಫ್ರೈಯರ್ಸ್ ನಾಟಕಗೃಹಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ೧೫೮೫ : ಪಲ್ಲಾಡಿಯೊನಿಂದ ಹೊಸ ವಿನ್ಯಾಸದ ಥಿಯೇಟ್ರೊ ಒಲಂಪಿಕೋದ ನಿರ್ಮಾಣ ೧೫೯೮ : ಮೊದಲ ಗ್ಲೋಬ್ ರಂಗಮಂದಿರ ನಿರ್ಮಾಣ ೧೬೦೫ : ಸರ್ವಾಂಟಿಸ್‌ನ ಡಾನ್ ಕ್ವಿಕ್ಸೋಟ್ ಪ್ರಕಟಣೆ ೧೬೧೬ : ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಮರಣ ೧೬೨೦ : ಬೇಕನ್‌ನಿಂದ ಹೊಸ ಶಿಕ್ಷಣ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ೧೬೨೩ : ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಮೊದಲ ಫೋಲಿಯೋ ಪ್ರಕಟಣೆ ೧೬೩೫-೩೭ : ಫ್ರೆಂಚ್ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಸ್ಥಾಪನೆ, ಕಾರ್ನೈಲನ ನಾಟಕದ ಪ್ರಕಟಣೆ- ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ೧೬೩೭ : ಡೆಕಾರ್ಟೆಯ ತಾರ್ಕಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ, ವೆನಿಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಅಪೆರಾಗೃಹ ಆರಂಭ
೧೬೮೭ : ನ್ಯೂಟನ್ನನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪ್ರಕಟಣೆ ೧೬೮೮ : ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಲಿಮೆಂಟಿಗೆ ಪರಮಾಧಿಕಾರದ ಘೋಷಣೆ ೧೬೮೯ : ರಷಿಯಾದಲ್ಲಿ ಪೀಟರ್ ದ ಗ್ರೇಟ್ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ೧೭೧೫ : ೧೪ನೆಯ ಲೂಯಿಯ ಮರಣ ೧೭೭೦ : ಕಾರ್ಖಾನೆಗಳ ಸಂಘಟನೆಯ ಆರಂಭ ೧೭೭೬ : ಅಮೆರಿಕಾದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಘೋಷಣೆ ೧೭೮೯ : ಫ್ರೆಂಚ್ ಕ್ರಾಂತಿ ೧೭೯೬ : ಸಿಡುಬಿನ ಲಸಿಕೆಯ ಸಂಶೋಧನೆ ೧೭೯೯ : ನೆಪೋಲಿಯನ್‌ನಿಂದ ಅಧಿಕಾರಗ್ರಹಣ ೧೮೧೫ : ವಾಟರ್ಲೂನಲ್ಲಿ ನೆಪೋಲಿಯನ್ ಸೋಲು ೧೮೪೮ : ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾರದ ಹುಡುಕಾಟದ ಹುಚ್ಚು ಆರಂಭ	ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೬೫೦ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೫೦	೧೬೬೦ : ಮೋಲಿಯೇರ್‌ನಿಂದ ಪ್ಯಾರಿಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ೧೬೬೭ : ಮಿಲ್ಟನ್‌ನ ಪ್ಯಾರಡೈಸ್ ಲಾಸ್ಟ್, ರ್‍ಯಾಸೀನ್‌ನ ಆಂಡ್ರೊಮ್ಯಾಕ್ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಟಣೆ ೧೭೦೦ : ಕಾಂಗ್ರೀವನ ವೇ ಆಫ್ ದಿ ವರ್ಲ್ಡ್ ಪ್ರಹಸನದ ಪ್ರಕಟಣೆ ೧೭೧೯ : ಡೇನಿಯಲ್ ಡೆಫೊನ ರಾಬಿನ್‌ಸನ್‌ಕ್ರೂಸೋ ಪ್ರಕಟಣೆ ೧೭೫೦-೬೨ : ವಾಲ್ಟೇರ್, ರೂಸೋರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಬರಹಗಳು ೧೭೯೦-೧೮೦೮ : ಗಯಟೆಯ ಫೌಸ್ಟ್ ರಚನೆ ೧೭೯೮ : ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್‌ನ ಲಿರಿಕಲ್ ಬ್ಯಾಲಡ್ಸ್ ಪ್ರಕಟಣೆ ೧೮೦೩ : ರಂಗ ಪ್ರಕಾಶದಲ್ಲಿ ಗ್ಯಾಸ್ ದೀಪಗಳ ಬಳಕೆಯ ಆವಿಷ್ಕಾರ ೧೮೩೮ : ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗ ತಂಡಗಳ ಆರಂಭ.

೩.೧

ಮಧ್ಯಯುಗದ ಉತ್ಸವಗಳು – ಮೆರವಣಿಗೆಗಳು

ಯುರೋಪಿನ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿ. ಶ. ೫ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ, ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫ನೆಯ ಶತಮಾನದ ವರೆಗಿನ ಅವಧಿಯನ್ನು 'ಮಧ್ಯಯುಗ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅವಧಿಗೆ 'ಕತ್ತಲೆಯ ಯುಗ' ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರೂ ಇದೆ. ಆಮೇಲೆ ಬಂದ ನವೋದಯ ಕಾಲದ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಈ ಯುಗವನ್ನು ತಮ್ಮ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಚೀನ ಗ್ರೀಸ್, ರೋಂಗಳ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿ ಇದು ಅಷ್ಟೇನೂ ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆಯ ಕಾಲವಲ್ಲ ಎಂಬ ಪೂರ್ವಗ್ರಹದಿಂದ ಇಟ್ಟ ಹೆಸರು ಅದು. ಈ ಪೂರ್ವಗ್ರಹ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇವತ್ತಿಗೂ ಉಳಿದಿದೆ. ಅನಾಗರಿಕತೆ, ಬರ್ಬರತೆಗಳಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವೆಂಬಂತೆ ಮಧ್ಯಯುಗವೆಂಬ ಹೆಸರು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಮಧ್ಯ ಯುಗದ ಇತಿಹಾಸ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಹಾಗೆ ಕಾಣುವುದೂ ಹೌದು. ಆದರೆ, ಇವತ್ತಿನ ಯುರೋಪಿಯನ್ ದೇಶಗಳು ಹೆಚ್ಚೂ ಕಮ್ಮಿ ಆದಿಮ ನಾಗರಿಕತೆಯಿಂದ ಪ್ರಬಲ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಾಜ್ಯಗಳಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ತನಕದ ಮಹತ್ವದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಾಗಿದೆ. ಇವತ್ತಿಗೂ ಆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಪೇಟೆ--ಪಟ್ಟಣಗಳಿಗೂ, ಮುನಿಸಿಪಾಲಿಟಿ–ಯುನಿವರ್ಸಿಟಿಗಳಿಗೂ, ಕೋರ್ಟು–ಪಾರ್ಲಿಮೆಂಟು ಮುಂತಾದ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೂ ಅಸ್ತಿವಾರ ಹಾಕಿದ್ದು ಈ ಮಧ್ಯಯುಗವೇ. ಈ ಯುಗದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಬೆಳವಣಿಗೆ– ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಚರ್ಚು ಯುರೋಪಿನ ಒಂದು ಪ್ರಬಲ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು. ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಚರ್ಚುಗಳೇ ಈ ಯುಗದ ಸೂತ್ರಧಾರ.

ರೋಮನ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಉತ್ತುಂಗದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ– ಅಂದರೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೨–೩ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ– ಬಹುಪಾಲು ಯುರೋಪ್ ಆ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಅಧೀನಭಾಗವಾಗಿತ್ತು. ಅದೇ ಕ್ರಿ. ಶ. ೫ನೆಯ ಶತಮಾನದ ವೇಳೆಗೆ ರೋಮನ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ, ಹತೋಟಿಯನ್ನೂ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬಲಹೀನವಾಗತೊಡಗಿತ್ತು; 'ಅನಾಗರಿಕ' ಜರ್ಮನ್ ಜನಾಂಗಗಳ ದಾಳಿಕೋರರಿಗೆ ಅದು ವಿಶೇಷ ಪ್ರತಿರೋಧ ತೋರಿಸದೆ ಕುಸಿದುಬಿತ್ತು. ಈ ಪತನದೊಂದಿಗೆ ರೋಮನ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವೆಂಬ ಹೆಸರು ದೂರದ ಕಾನ್‌ಸ್ಟಾಂಟಿನೋಪಲ್ಲನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಪೂರ್ವ ಪ್ರದೇಶಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಯಿತು. ಇಡಿಯ ಪಶ್ಚಿಮ ಯುರೋಪ್ ರಾಜಕೀಯ ಸಿರ್ವಾತದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಬದುಕಬೇಕಾಯಿತು. ರೋಮನ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ

ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿದ್ದಾಗಲೂ ಅದರ ವ್ಯಾಪಾರ, ವ್ಯವಹಾರ, ಆಸ್ಥಾನ ವೈಭವಗಳು ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿದ್ದು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ಲಂಡನ್, ಪ್ಯಾರಿಸ್ ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ಪಟ್ಟಣಗಳು ತಲೆಯೆತ್ತಿದ್ದವಾದರೂ ಆ ಕಾಲದ ರೋಮ್ ನಗರಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಅವು ಹಳ್ಳಿಗಳಂತಿದ್ದವು. ಇಂಥ ಕೆಲವು ಪಟ್ಟಣಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದ ಯುರೋಪ್ ಭೂಖಂಡ ಆಗಷ್ಟೇ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಹೊಸ್ತಿಲನ್ನು ದಾಟಿ ಬಂದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು; ಬೇಸಾಯವೇ ಪ್ರಮುಖ ಕಸುಬಾದ ಹಲವು ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನಾಂಗಗಳ ವಾಸಸ್ಥಾನವಾಗಿತ್ತು. ರೋಮನ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಪತನದ ಬಳಿಕವಂತೂ, ಆದ ಒಂದಿಷ್ಟು ಪ್ರಗತಿಯೂ ಹಿನ್ನಡೆದಂತಾಗಿ, ಇಡಿಯ ಯುರೋಪ್ ಖಂಡ ಆದಿಮ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಘಟ್ಟದಿಂದ ಹೊರಡ ಬೇಕಾಯಿತು.

ನಾಗರಿಕತೆಯ ಮರುಹುಟ್ಟು

ಕ್ರಿ. ಶ. ೫ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಇಂಥ ಆದಿಮ ಅವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಮುಂದಿನ ಸುಮಾರು ೧೦೦೦ ವರ್ಷಗಳ ಯುರೋಪಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಮೂರು ಮುಖ್ಯವಾದ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯ ಘಟ್ಟ- ಕ್ರಿ. ಶ. ೫ರಿಂದ ೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ವರೆಗಿನ ಐನೂರು ವರ್ಷಗಳು. 'ಫ್ಯೂಡಲ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆ' ಯೆಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆದ ಧನಿ-ಒಕ್ಕಲುಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಪಾಳೆಯಗಾರಿ ಪದ್ಧತಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ. ಈ ಫ್ಯೂಡಲ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮೂಲಘಟಕ- ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಧನಿಯ ಒಡೆತನದಲ್ಲಿದ್ದ ಮೇನರ್ ಅರ್ಥಾತ್ ಭೂಪ್ರದೇಶ. ಈ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಬೇಸಾಯ ಮಾಡುವ ಒಕ್ಕಲುಗಳೆಲ್ಲ ಆರ್ಥಿಕ-ಸಾಮಾಜಿಕ-ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ ಆ ಧನಿಗೆ ಆಶ್ರಿತರು. ಇಂಥ ಒಂದೊಂದು ಭೂಭಾಗವೂ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಪಂಚ; ತನಗೆ ಬೇಕಾದ್ದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತಾನೇ ಉತ್ಪಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ ಘಟಕ. ಇಂಥ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಘಟಕಗಳ ಮೊತ್ತವೇ- ಆಗಿನ ಯುರೋಪ್. ಇಂತಹ ಹಲವು ಧನಿಗಳಿಗೆ ಒಬ್ಬ ಯಜಮಾನ, ಇಂಥ ಹಲವು ಯಜಮಾನರ ಮೇಲೆ ಒಬ್ಬ ರಾಜ- ಎಂಬ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹಲವು ಕಡೆ ಇತ್ತಾದರೂ ವಸ್ತುಶಃ ಈ ರಾಜ-ಯಜಮಾನ-ಧನಿಗಳ ನಡುವೆ ಬಿಗಿಯಾದ ಬಂಧವೇನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಯುರೋಪ್ ಒಂದು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ಶಾರ್ಲಮೇನ್ ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಾಜ ಒಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಕಟ್ಟಿದನಾದರೂ ಅದೂ ಬಹುಕಾಲ ಬಾಳಲಿಲ್ಲ.

ಇಂಥ ರಾಜಕೀಯ ಅಕೇಂದ್ರೀಕರಣದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇಡಿಯ ಯುರೋಪ್ ಖಂಡವನ್ನು ಜೋಡಿಸಿಟ್ಟಿದ್ದ ಏಕೈಕ ಸೂತ್ರ- ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಚರ್ಚು. ರೋಮನ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಉರುಳುವ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಧರ್ಮವು ಸರ್ಕಾರದಿಂದ ಮಾನ್ಯತೆ ಪಡೆದು ಅಧಿಕೃತವಾಗಿತ್ತು; ಯುರೋಪಿನಾದ್ಯಂತ ತನ್ನ ಶಾಖೆಗಳನ್ನು ಹರಡಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಪೋಪರಿಂದ ಹಿಡಿದು ಅತ್ಯಂತ ಕೆಳಗಿನ ಜನತೆಯವರೆಗೆ ಹಲವು ಅಂತಸ್ತುಗಳ ಅಧಿಕಾರ ವರ್ಗವನ್ನು ಅದು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ, ರಾಜಕೀಯ ಅಸ್ಥಿರತೆಯ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಕಾನೂನು ಮತ್ತು ಕಲ್ಯಾಣಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಲವು ಸಂಘಟನೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡಿತು. ಹೀಗೆ ಮೊದಲುಗೊಂಡ ಚರ್ಚಿನ ಹಿಡಿತವು ಮುಂದೆ ಹಲವಾರು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಭದ್ರವಾಗುತ್ತಲೇ ಹೋಯಿತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ, ಆ ಅವಧಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಚರ್ಚಿನ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲೇ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡವು.

ಮಧ್ಯಯುಗದ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಇಂತಹ ಒಂದು 'ನಿಶ್ಚಲ' ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಚೈತನ್ಯಶೀಲ ವಾಗಿದ್ದು ೮-೯ನೇ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ; ಹೊರಗಿನ ಅರಬ್ ಆಕ್ರಮಣಗಳು ಯುರೋಪಿನ ನಡುಭಾಗದ ತನಕ ಮುನ್ನುಗ್ಗಿದ ಭಯದಲ್ಲಿ. ಇಂಥ ದಾಳಿಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಹಲವು ಧನಿಗಳು, ಯಜಮಾನರು ಒಗ್ಗೂಡಲೇಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಉಂಟಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಲೇ ರಾಜ್ಯ-ಆಸ್ಥಾನ ಮುಂತಾದ ಸಂಘಟನೆಗಳು ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿದವು. ಕುದುರೆ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಪರಿಣತರಾದ ಅರಬರನ್ನು ಎದುರಿಸಲಿಕ್ಕೆ ನೈಟ್ಸ್ (Knights) ಎಂಬ ಅಶ್ವಯೋಧರ ಒಂದು ಹೊಸ ವರ್ಗವೇ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಉದಯಿಸಿತು. ಹೊಸದಾಗಿ ಸಂಘಟಿತವಾದ ಇಂಥ ಸೈನ್ಯಬಲವನ್ನು ಸಾಕಲಿಕ್ಕೆ ಹಳೆಯ ಆರ್ಥಿಕ ಮೂಲಗಳು ಸಾಲದೇ ಹೋದವು. ವ್ಯಾಪಾರದಂತಹ ಹೊಸ ಆದಾಯ ಮೂಲ ಗಳನ್ನು ಆ ಸಮಾಜ ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಇದು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಎರಡನೆಯ ಘಟ್ಟ. ಈ ಘಟ್ಟದ ಪ್ರಮುಖ ಚಟುವಟಿಕೆ-ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಧರ್ಮಯುದ್ಧ ಗಳು. ಅತ್ತಕಡೆಯಿಂದ ಬರುವ ಅರಬ್ ಜಿಹಾದ್‌ಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಧರ್ಮದ ಮೂಲಸ್ಥಾನ ಜೆರುಸಲೇಮನ್ನು 'ಮ್ಲೇಚ್ಛ'ರ ಕೈಯಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಯುರೋಪ್ ಹಲವು ಕ್ರುಸೇಡ್‌ಗಳನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿತು. ಈ ಕ್ರುಸೇಡ್‌ಗಳ ಹಿಂದಿದ್ದ ರಾಜ್ಯ ಮತ್ತು ಚರ್ಚುಗಳು ಇದರ ಜತೆಗೇ ತಂತಮ್ಮ ಸಂಘಟನಾ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನೂ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತ ನಡೆದವು.

ಈ ಯುದ್ಧ– ವ್ಯಾಪಾರಗಳಿಂದ ಉಂಟಾದ ಹೊಸ ಸಂಪರ್ಕ ಯುರೋಪಿನ ಫ್ಯೂಡಲ್ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಅಲುಗಾಡಿಸತೊಡಗಿತು. ಹಣದ ವ್ಯವಹಾರ ಕುದುರುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಭೂಮಾಲೀಕರ ಕೈಯಲ್ಲಿದ್ದ ಹಲವು ಒಕ್ಕಲುಗಳು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು 'ಕೊಂಡು' ಭೂಮಾಲೀಕರ ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಪಟ್ಟಣಗಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ಸೇರತೊಡಗಿದರು. ಅಲ್ಲಿ, ವಿವಿಧ ಕುಶಲಕರ್ಮಿಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ಜನ, ಗಿಲ್ಡ್ ಎಂದು ಹೆಸರಾದ ವೃತ್ತಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ಪಟ್ಟಣಗಳು, ಗಿಲ್ಡ್‌ಗಳು ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪಾರ– ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಕೋರ್ಟು–ಮುನಿಸಿಪಾಲಿಟಿಗಳಂತಹ ಆಡಳಿತ ಸಂಘಟನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು; ಜ್ಞಾನಪ್ರಸಾರಕ್ಕೆ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳು ಪ್ರಾರಂಭವಾದವು. ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೧–೧೨ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಯುರೋಪಿನಾದ್ಯಂತ ಇಂತಹ ಪಟ್ಟಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಮೂರನೆಯ ಅಂತಿಮ ಘಟ್ಟ. ಹಳೆಯ ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಹೊಸ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳು ಊರ್ಜಿತಗೊಂಡಿದ್ದು; ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದೇಶವೂ ಒಂದೊಂದು ರಾಜ್ಯವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಾಣಿಸಿದ್ದು; ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಸಾರ್ವಭೌಮವಾಗಿದ್ದ ಚರ್ಚಿನ ಹಿಡಿತ ಸಡಿಲಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ್ದು– ಇವೆಲ್ಲ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲೇ ಆದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು. ಹದಿನೈದನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳೇ ಯುರೋಪನ್ನು ನವೋದಯದ ಹೊಸ್ತಿಲಿಗೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದವು.

ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು

ಮಧ್ಯಯುಗದ ಮೂರು ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಕಡೆಯೆರಡು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಮೊದಲನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ, ಕ್ರಿ. ಶ. ೫ರಿಂದ ೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ತನಕ ಎದ್ದುಕಾಣುವಂತಹ ಯಾವುದೇ ಕಲಾಚಟುವಟಿಕೆ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಆ ಅಸ್ಥಿರ ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿ, ನಿಶ್ಚಲ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಕಟ್ಟಡ, ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲು ಯಾವುದೇ ಆಶ್ರಯ ಲಭ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ಕಾಲದ ಸೀಮಿತ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಕುಶಲಕರ್ಮಿಗಳು ಆಭರಣಗಳು, ಕಿರುಪ್ರತಿಮೆಗಳು ಮುಂತಾದವನ್ನು ಮಾತ್ರ ತಯಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದು ಸೂಚಿಸಬಹುದಾದ ಯಾವುದೇ ಗಣನೀಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಕೂಡಾ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ರೋಮನ್ ಜನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದ ಮೈಮ್‌ಗಳು, ದೊಂಬರಾಟಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತ ಮುಂದುವರೆದ ದಾಖಲೆಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನಾಂಗಗಳ ವೀರಗಾಥೆಗಳು, ಹಬ್ಬಗಳು, ಆಚರಣೆಗಳೂ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದು ದಾಖಲಾಗಿದೆ.

ಅದೇ, ಮಧ್ಯಯುಗದ ಎರಡನೆಯ ಘಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ, ಆಗ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಗಣನೀಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಈ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಸಮಾಜ–ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದ ಚರ್ಚಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಯೇ ರೂಪುಗೊಂಡವು. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಬಹುಪಾಲು ಚರ್ಚುಗಳು ಹಳೆಯ ಕಟ್ಟಡಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿಕೊಂಡು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಹೊಸ ಚರ್ಚುಗಳೂ, ಬೃಹತ್ ಕೆಥೀಡ್ರಲ್‌ಗಳೂ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗತೊಡಗಿದವು. ಈ ಹೊಸ ಚರ್ಚುಗಳ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಹೊಸ ಶೈಲಿಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡವು– ಮೊದಲನೆಯದು, ರೋಮನ್ ಚರ್ಚುಗಳನ್ನು ಹೋಲುವ, ಅರ್ಧವೃತ್ತಾಕಾರದ, ಕಮಾನುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ 'ರೋಮನೆಸ್ಕ್' ಶೈಲಿ; ಎರಡನೆಯದು, ಚೂಪು ಕಮಾನುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ರೋಮನ್ ಚರ್ಚುಗಳಿಗಿಂತ ಎತ್ತರವೂ, ವಿಶಾಲವೂ ಆಗಿದ್ದ 'ಗಾಥಿಕ್' ಶೈಲಿ. ಇಂಥ ಹೊಸ ಕಟ್ಟಡಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚಿನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಹೆಚ್ಚೆಚ್ಚು ಬಿರುಸಾಯಿತು; ರಂಗಭೂಮಿಯಂತಹ ಹಲವು ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಚರ್ಚು ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿತು.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮರುಹುಟ್ಟು

ಹಿಂದೆ, ರೋಮನ್ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಚರ್ಚಿನ ವಿರೋಧವೂ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಾಗಿ ಅವನತಿ ಹೊಂದಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಮಾಧ್ಯಮ, ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಚರ್ಚಿನ ಆವರಣದಲ್ಲೇ ಮರುಹುಟ್ಟು ಪಡೆಯುವಂತಾದದ್ದು– ಈ ಯುಗದ ಒಂದು ವೈಚಿತ್ರ್ಯ. ಈ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಿಶೇಷಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾಲದ ಚರ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಯುರೋಪಿನ ಹಳೆಯ ಕ್ಷುದ್ರ ಧರ್ಮೀಯ, ಅನ್ಯಧರ್ಮೀಯ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಮೆಟ್ಟಿ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಚರ್ಚು ಹಲವು ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಬಳಸಿತು– ಹಳೆಯ ಜನಾಂಗೀಯ ಉತ್ಸವ ಹಾಗೂ ಹಬ್ಬಗಳು ನಡೆಯುವ ದಿನಗಳಲ್ಲೇ ಪ್ರಮುಖ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಹಬ್ಬಗಳು ಬರುವಂತೆ ಮಾಡಿ ಹಳೆಯ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಅಮುಖ್ಯವಾಗಿಸಿತು. ಡಿಸೆಂಬರ್ ೨೫ರಂದು ಕ್ರಿಸ್ತ ಹುಟ್ಟಿದ ದಿನ

ಎಂದು ಚರ್ಚು ನಿಶ್ಚಯಗೊಳಿಸಿದ್ದೇ ಆ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಜನಾಂಗೀಯ ಉತ್ಸವಗಳನ್ನು ಸೋಲಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ- ಎಂದು ಒಂದು ವಾದವಿದೆ. ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಗಳಿಗೆ ಸಂಗೀತದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೂ ಇಂಥದೇ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ. ರಂಗಭೂಮಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದ್ದೂ ಇದಕ್ಕಾಗಿಯೇ.

ಹಾಗಂತ, ಚರ್ಚು ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂಬ ಸಿದ್ಧ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ತನ್ನ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ-ಪ್ರವಚನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆ, ದೃಶ್ಯೀಕರಣ, ಅಭಿನಯ ಮುಂತಾದ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗ ಇತಿಹಾಸ ಇಲ್ಲಿ ಹಲವು ಶತಮಾನ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಜಿಗಿಯುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್-ರೋಮನ್ ರಂಗಸಾಧನೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕೈಬಿಟ್ಟು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಅರೆರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿ ಮರುಹುಟ್ಟು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಚರ್ಚು ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಉದಾಹರಣೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೦ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಈಸ್ಟರ್ ಹಬ್ಬದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಸ್ತನ ಪುನರುತ್ಥಾನದ ಪ್ರವಚನ ಮಾಡುವಾಗ ಈ ಕೆಳಕಂಡ ಸಂಭಾಷಣಾ ಘಟಕವನ್ನು ಸಂಗೀತ-ಅಭಿನಯಗಳೊಂದಿಗೆ ದೃಶ್ಯೀಕರಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ಆ ಕಾಲದ ದಾಖಲೆಯೊಂದು ಹೇಳುತ್ತದೆ:

"ದೇವದೂತರು : ಈ ಸಮಾಧಿಯಲ್ಲಿ ಯಾರನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದೀರಿ, ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ನರೇ?

ಮೂವರು ಮೇರಿಯರು : ಶಿಲುಬೆಗೇರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ನಜಾರೆತ್‌ನ ಜೀಸಸ್‌ನನ್ನು, ಓ, ಸ್ವರ್ಗವಾಸಿಗಳೆ.

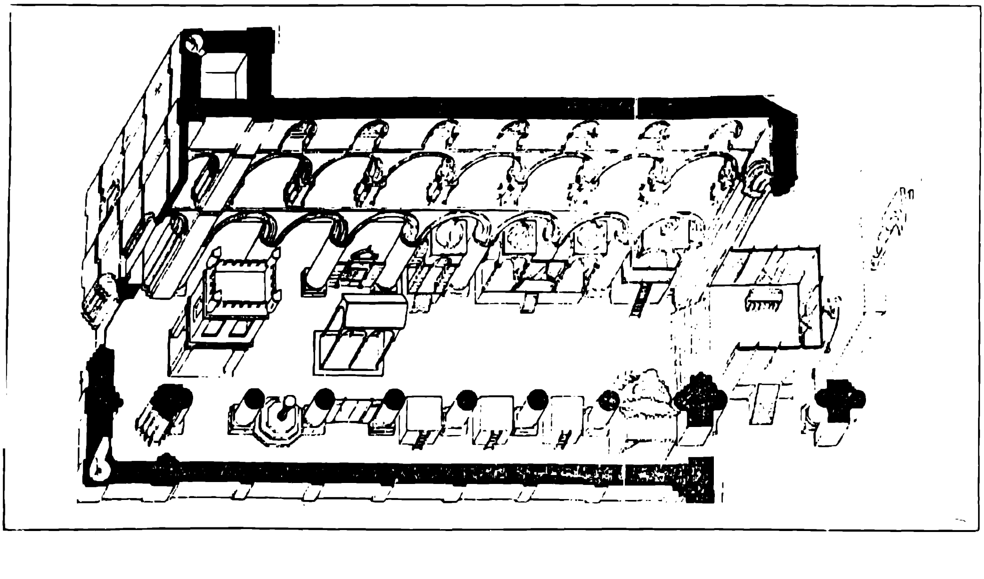
ದೇವದೂತರು : ಆತ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಭವಿಷ್ಯವಾಣಿಯಂತೆ ಆತ ಮತ್ತೆ ಬದುಕಿದ್ದಾನೆ; ಹೋಗಿ, ಆತ ಪುನರುತ್ಥಾನಗೊಂಡಿದ್ದಾನೆಂದು ಪ್ರಚುರಪಡಿಸಿ."[೧]

ಹತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇಂಥ ಹಲವು ದೃಶ್ಯೀಕರಣಗಳು ಬಳಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದುದಕ್ಕೆ ವಿಪುಲ ದಾಖಲೆಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಹಲವಾರು ನಾಟಕದ ತುಣುಕುಗಳೂ ಕೂಡಾ ಲಭ್ಯವಾಗಿವೆ. ವರ್ಷದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ, ಕ್ರಿಸ್ತನ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಬೈಬಲ್ಲಿನ ಇನ್ನಿತರ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇಂಥ ಹಲವಾರು ಕಿರು ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳು ಯುರೋಪಿನ ಹಲವು ಕಡೆ ಚರ್ಚಿನೊಳಗೇ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು- ಎಂದು ಈ ದಾಖಲೆಗಳಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ರಂಗ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ನಾಟಕಗಳು- Liturgical Plays- ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ನಾಟಕ - ಪ್ರದರ್ಶನ

ಹೀಗೆ, ೧೦ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕೆಲವೇ ನಿಮಿಷಗಳ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಯಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಈ ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ನಾಟಕಗಳು ಮುಂದಿನ ಒಂದೆರಡು ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ನೂರಿನ್ನೂರು

೩.೧೧. ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಚರ್ಚಿನ ಒಳಾಂಗಣವೊಂದು ಬಳಕೆಯಾಗಿರಬಹುದಾದ ರೀತಿ.



ಸಾಲಿನಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾದ ದೃಶ್ಯಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದವು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿನ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗಿ ಚರ್ಚಿನ ವಿಸ್ತಾರವೂ ಹಿಗ್ಗಿದ್ದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಚರ್ಚ್ ಕಟ್ಟಡದೊಳಗೆ ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ರಂಗಕಲ್ಪನೆ ಯೊಂದು ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಆಮೇಲಿನ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಟಕಚಕ್ರಗಳ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗೆ ಮೂಲವಿರುವುದು ಈ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲೇ.

ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರಕಾರ– ಚರ್ಚಿನ ಮಧ್ಯಾಂಗಣವೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ರಂಗಸ್ಥಳ. ಎದುರುಬದಿಗೆ ಒಂದು ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲಿರುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಾಧಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಸ್ಥಳವೇ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ. ಇದಲ್ಲದೆ, ಈ ಮಧ್ಯಾಂಗಣದ ಸುತ್ತ ಪ್ರತಿ ಎರಡು ಕಂಬಗಳ ನಡುವೆ ಆಯಾ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿವಿಧ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂಥ ಸೂಚಕ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಭವನಗಳು– Mansions- ಎಂಬ ಹೆಸರಿತ್ತು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭವನವೂ ಒಂದೊಂದು ಸ್ಥಳವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೆ ಉಳಿದ ನಡುವಿನ ಭಾಗ ಇವೆಲ್ಲದರ ಜತೆಗೂ ಬಳಸಲ್ಪಡುವ ರಂಗಸ್ಥಳವಾಗಿತ್ತು. ಎಲ್ಲ ಭವನ ಗಳಿಗೂ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿದ್ದ ಈ ಜಾಗಕ್ಕೆ ಸ್ಥಳ- Platea- ಎಂಬ ಹೆಸರಿತ್ತು. ಸ್ವರ್ಗ ಮತ್ತು ನರಕ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಬರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಈ ಎರಡು ಭವನಗಳನ್ನು ಆಚೀಚೆ ಬದಿಗೆ ಮೊದಲ ಅಂಕಣದಲ್ಲೇ ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆಮೇಲಿನ ಅಂಕಣಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಉಳಿದ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು– ಕೊಟ್ಟಿಗೆ, ದೇವಾಲಯ, ಆಸ್ಥಾನ ಇತ್ಯಾದಿ– ಕಟ್ಟಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

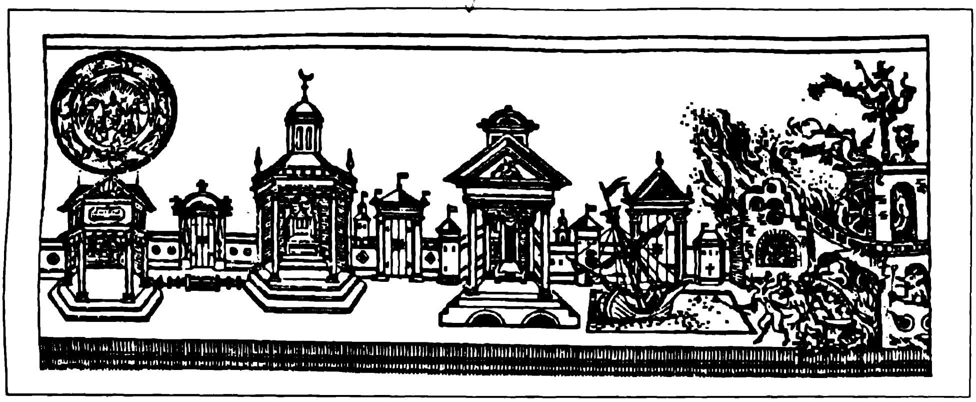
ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾದರೂ, ಈ ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಇನ್ನೂ ಅರೆರಂಗಪ್ರಕಾರವೆಂಬ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೇ ಉಳಿದಿದ್ದವೆನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇದಿನ್ನೂ ಅತ್ತ ಬರೀ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯೂ ಅಲ್ಲದ, ಇತ್ತ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಅಲ್ಲದ ನಡುವಿನ ಹಂತ ದಲ್ಲಿತ್ತು. ಹಲವು ಸ್ಥಳಸೂಚಕವಾದ ದೃಶ್ಯನಿರ್ಮಿತಿಗಳು ಇಲ್ಲಿದ್ದವು; ಆದರೆ ಇದು ಚರ್ಚ್ ಕಟ್ಟಡ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಡಗಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಇಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ವೇಷಭೂಷಣದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಪಾದ್ರಿಗಳ ನಿತ್ಯದುಡುಗೆಯೇ; ಅದರ ಮೇಲೆ ಕೆಲವು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಜೋಡಣೆಗಳು– ಉದಾ: ದೇವದೂತರ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಎರಡು ರೆಕ್ಕೆ– ಇರುತ್ತಿದ್ದವಷ್ಟೇ. ಪ್ರಯೋಗಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲೂ ಅದು ಕಥೆಯೊಂದರ ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಹೌದು; ಜತೆಗೆ, ಆಯಾ ದಿನದ ನಿತ್ಯಕರ್ಮವಾದ ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ವಾಚನವೂ ಹೌದು.

ಇಂತಹ ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ನಾಟಕಗಳು ಅರೆರಂಗಪ್ರಕಾರದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾದರೆ ಚರ್ಚಿನ ಇನ್ನಿತರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಕೊಂಡ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಅಂಥ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಆಚರಣೆ– ಮೂರ್ಖರ ಹಬ್ಬ (Feast of Fools). ಕ್ರಿಸ್‌ಮಸ್ ನಂತರದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಹಬ್ಬದ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿನ ಕಿರಿಯ ಪಾದ್ರಿಗಳು, ಸಹಾಯಕರು ಮಾತ್ರ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಇಡೀ ಆಚರಣೆ ಚರ್ಚಿನ ಉನ್ನತವರ್ಗಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ ಲೇವಡಿಮಾಡುವ ಅಣಕು ನಾಟಕದಂತಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಕೂಟದ ಅಧ್ಯಕ್ಷತೆ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ 'ಬಿಷಪ್ ಫೂಲ್' ಎಂದು ಹೆಸರಿತ್ತು; ಅವನ ಜತೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಉನ್ನತಾಧಿಕಾರಿಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಮೊದಮೊದಲು ತಿಳಿಹಾಸ್ಯ ತಮಾಷೆಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭ ವಾದ ಈ ಆಚರಣೆ ಆಮೇಲೆ ಎಂತಹ ಕಟುಲೇವಡಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಪಡೆಯಿತೆಂದರೆ ಚರ್ಚಿನ ಉನ್ನತವರ್ಗವೇ ಈ ಆಚರಣೆಯನ್ನು ಬಹಿಷ್ಕರಿಸಿತು. ಮುಂದಿನ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದ ಪ್ರಹಸನಗಳಿಗೆ ಮೂಲ ಈ ಅರೆರಂಗಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಇದೆಯೆಂದು ರಂಗ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ನಾಟಕ ಚಕ್ರಗಳು

ಇಂತಹ ಅರೆರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು ೧೩ನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಂತರ; ಮಧ್ಯಯುಗದ ಕಡೆಯ ಕಾಲಘಟ್ಟ ದಲ್ಲಿ. ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ನಗರಗಳು, ನಗರ ಸಂಘಟನೆಗಳು ತಲೆಯೆತ್ತಿದ್ದವು; ಗಿಲ್ಡ್‌ಗಳು ಭದ್ರವಾಗಿ ತಳವೂರಿದ್ದವು; ಅಂತರ್ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ವ್ಯಾಪಾರವೂ ಬೆಳೆದಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ಮುಂದೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯು ಚರ್ಚಿನ ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿಯದೆ ಇಡಿಯ ನಗರದ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆ ಯಾಯಿತು. ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಚರ್ಚಿನ ಕಟ್ಟಡದಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಊರಿನ ರಸ್ತೆಗಳಲ್ಲಿ, ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯತೊಡಗಿದವು. ಇವುಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಉಳಿಯದೆ ಜಾನಪದ ಉತ್ಸವಗಳಾಗಿ ಬದಲಾದವು.

ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೨೦೦ರಿಂದ ೧೩೫೦ರ ನಡುವೆ ಯುರೋಪಿನ ಹಲವು ಪಟ್ಟಣಗಳು ಇಂಥ ರಂಗ ಉತ್ಸವಗಳನ್ನು ನಡೆಸ ತೊಡಗಿದವು. ೨೪ರಿಂದ ೪೮ ದಿನಗಳಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ನಾಟಕಗಳ ರೀತಿಯ ಹಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಕೂಡಿದ ಬೃಹತ್ ನಾಟಕಚಕ್ರವೊಂದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂಥ



೩.೧೨. ಮಧ್ಯಯುಗದ 'ಸ್ಥಿತರಂಗ'ದ ವಿನ್ಯಾಸ. ೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನದ ದಾಖಲೆಯೊಂದರ ಪ್ರಕಾರ.

ನಾಟಕಚಕ್ರಗಳು ಮೊದಲಿದ್ದ ಹಲವು ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ನಾಟಕಗಳ ಜೋಡಣೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದವೇ ಅಥವಾ ಪುರಾಣ ಮೂಲಗಳಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ರಚಿತವಾದವೇ– ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ವಾದವಿವಾದವಿದೆ. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ, ಕ್ರಿಸ್ತನ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಲಾಸ್ಟ್ ಜಡ್ಜ್‌ಮೆಂಟ್ ತನಕದ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಪುರಾಣಸಾಹಿತ್ಯ ಈ ನಾಟಕಚಕ್ರಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವಾಗಿತ್ತು.

ಈ ನಾಟಕಚಕ್ರಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲೂ ಚರ್ಚು ನೇರವಾಗಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಮುನಿಸಿಪಾಲಿಟಿಗಳು ಮತ್ತು ಗಿಲ್ಡ್‌ಗಳು ಈ ರಂಗ ಉತ್ಸವದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ಹೊರುತ್ತಿದ್ದವು. ಚರ್ಚಿನ ಕೆಲಸವೇನಿದ್ದರೂ ನಾಟಕಚಕ್ರವನ್ನೂ, ಪ್ರದರ್ಶನವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿ ಮಂಜೂರುಮಾಡುವುದಷ್ಟೇ. ಆಮೇಲೆ, ಗಿಲ್ಡ್‌ಗಳೇ ಈ ನಾಟಕಚಕ್ರದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳ ನಿರ್ಮಾಪನದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ನೋಹನ ಕಥೆಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಹಡಗಿನ ಕೆಲಸಗಾರರ ಗಿಲ್ಡ್‌ಗೆ, ಲಾಸ್ಟ್ ಸಪ್ಪರ್ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಬೇಕರ್‌ಗಳ ಗಿಲ್ಡ್‌ಗೆ– ಹೀಗೆ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನಾಧರಿಸಿಯೂ ಇಂಥ ಹಂಚಿಕೆ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು.

ಈ ರೀತಿ ಒಂದೊಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ವಹಿಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರತಿ ಗಿಲ್ಡ್ ತನ್ನ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಕೆಲಸಗಳ ಹಾಗೆ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ ತಯಾರಿಯನ್ನೂ ಶಿಸ್ತಾಗಿ, ಕಟ್ಟಲೆಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿ ನಡೆಸುತ್ತಿತ್ತು. ಮೊದಲು, ಪ್ರಕಟಣೆಯೊಂದನ್ನು ಹೊರಡಿಸಿ ಆಸಕ್ತ ನಟರನ್ನು ಕಲೆಹಾಕಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾ ಗಿಲ್ಡ್‌ಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹವ್ಯಾಸಿಗಳೇ ನಟರಾಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದರಾದರೂ ೧೪–೧೫ನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕೆಲವುಕಡೆ ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣತವಾದ ನಟವರ್ಗವೊಂದು ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿದ್ದಕ್ಕೆ ದಾಖಲೆಗಳಿವೆ. ಸುಮಾರು ೨೦೦–೩೦೦ ನಟರನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಇಂಥ ನಾಟಕ ಚಕ್ರಗಳ ತಾಲೀಮು ಕಠಿಣವಾದ ಸಂಘಟನೆಯ ಕೆಲಸವಾಗಿತ್ತು. ತಾಲೀಮು ಮತ್ತಿತರ ಸಂಘಟನೆಯ ಕೆಲಸಗಳಿಗೆ ಒಬ್ಬ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ 'ನಿರ್ದೇಶಕ'ನನ್ನು ನೇಮಿಸಿಕೊಂಡ ಉದಾಹರಣೆಗಳೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ನಾಟಕಚಕ್ರಗಳ ವಸ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾತ್ರ ಧರ್ಮಾತೀತವಾದ ವೃತ್ತಿ ಸಂಘಟನೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿತ್ತು.

ರಂಗಸ್ಥಳ ಹಾಗೂ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿ

ಈ ನಾಟಕ ಚಕ್ರ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ಅಂಗಗಳೆಂದರೆ– ಇದರ ರಂಗಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು. ಇಂಥ ಎರಡು ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಸ್ಥಿತರಂಗ (Fixed Stage) ಅರ್ಥಾತ್ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಅದರೆದುರಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡುವ ಪದ್ಧತಿ. ಇನ್ನೊಂದು– ರಥರಂಗ (Pageant) ಅರ್ಥಾತ್ ಚಲಿಸುವ ಗಾಡಿಗಳ ಮೇಲೆ ಬೀದಿ ಬೀದಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುತ್ತ ಹೋಗುವ ಪದ್ಧತಿ. ರಥರಂಗ ಇಂಗ್ಲಂಡು ಮತ್ತು ಸ್ಪೆಯಿನ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಯುರೋಪಿನ ಉಳಿದ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿತರಂಗವೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತು.

ಸ್ಥಿತರಂಗ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ೧೦೦ರಿಂದ ೨೦೦ ಅಡಿ ಅಗಲದ ಒಂದು ಬೃಹತ್ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹಳೆಯ ರೋಮನ್ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ವೇದಿಕೆಯನ್ನೇ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬಳಸ

ಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ, ಹೊಸ ವೇದಿಕೆಯೊಂದನ್ನು ಇದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಈ ವೇದಿಕೆಯ ಎದುರಿಗೆ ನಿಂತು ನಾಟಕ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಎಡತುದಿಗೆ ಸ್ವರ್ಗವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವ ಭವನ (Mansion)ವೂ; ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಗೆ ನರಕವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಭವನವೂ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಎರಡು ಭವನಗಳ ನಡುವೆ ಸಾಲಾಗಿ ಅಥವಾ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅರ್ಧವೃತ್ತಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾಗುವ ೧೦ರಿಂದ ೧೫ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ಥಳಸೂಚಿ ಭವನಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಆಯಾಯ ಭವನಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಆಯಾಯ ಭವನಗಳನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ವಿನ್ಯಾಸ ಗೊಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರಾದರೂ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭವನವೂ ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಸಾಂಕೇತಿಕ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳಾದ್ದರಿಂದ ಎದುರಿಗೆ ಖಾಲಿ ಸ್ಥಳ (Platea)ವನ್ನು ಎಲ್ಲ ಭವನಗಳ ಜತೆಗೂ ಸಾಧಾರಣ ವಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಭವನಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವರ್ಗ ಮತ್ತು ನರಕ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ, ವಿಸ್ತಾರ ವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಸ್ವರ್ಗವು ಉಳಿದ ಭವನ ಗಳಿಗಿಂತ ತುಸು ಎತ್ತರವಾದ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲಿದ್ದು ಪ್ರಶಾಂತ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿರುತ್ತಿತ್ತು. ವೈಭವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಂದ ಸಜ್ಜಿತವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ತೀರ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ವೇದಿಕೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಗಿದ್ದ ನರಕವು ಭಯಾನಕ ಬೀಭತ್ಸಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವಂತಿರುತ್ತಿತ್ತು. ದೊಡ್ಡದೊಂದು ದೈತ್ಯಪ್ರಾಣಿಯ ಬಾಯಿ ಎಂಬಂತೆ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಈ ಭವನದೊಳಗೆ ನೆಲಮಾಳಿಗೆಗಳು, ಖಾನೆಗಳು, ಹಲವು ರೀತಿಯ ಚಿತ್ರಹಿಂಸಾ ಕೂಪಗಳು, ಬೆಂಕಿ–ಹೊಗೆಯ ವಾತಾವರಣ ಕಾಣುವಂತಿರುತ್ತಿತ್ತು. ನಡುವಿನ ಭವನಗಳು– ನಜಾರೆತ್, ಬೆತ್ಲೆಹೆಂ, ಆಸ್ಥಾನ, ದೇವಾಲಯ ಇತ್ಯಾದಿ– ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿದ್ದರೂ ಆಯಾ ಸ್ಥಳದ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸು ವಂತಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ವಿಶಾಲ ವೇದಿಕೆಯ ಹಿಂಬದಿಗೆ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಹಿಂಪರದೆಯಿರುತ್ತಿದ್ದು, ಅದರಲ್ಲಿ ಆಕಾಶ, ಮೋಡಗಳ ಚಿತ್ರವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಅದು ಈ ರಂಗಚಿತ್ರವನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುತ್ತಿತ್ತು.

ವಿಸ್ತಾರ–ವೈವಿಧ್ಯಗಳ, ವೈಭವ–ಅದ್ಭುತಗಳ ಈ ವೇದಿಕೆ ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದ್ದುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಈ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಗೇ ಒಂದು ಬೃಹತ್ ರೂಪಕ ದಂತಿದೆ. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಪಂಚವೆಂಬುದು ಹಲವು ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಹುದುಗಿಸಿ ಕೊಂಡ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡ. ಮನುಷ್ಯ ಆ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡದ ಒಂದು ಕುಬ್ಜ ಆಕೃತಿ; ದೈವದ ಅಪೇಕ್ಷೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನಡೆಯುವ ಅಸ್ವತಂತ್ರ ಜೀವಿ. ಈ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನಿಗಿರುವುದು ಎರಡೇ ಆಯ್ಕೆ– ಸತ್ಕರ್ಮಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಆತ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಹೋಗಬಹುದು; ದುಷ್ಕರ್ಮ ಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದರೆ ಆತ ನರಕದ ಕೂಪಕ್ಕೆ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯ ನೇರ ದೃಶ್ಯೀಕರಣವೇ ಈ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ– ಎಂಬಂತಿದೆ.

ಈ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯೇ ಈ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಗೆ 'ಸ್ಥಳೈಕ್ಯ' ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಅಗತ್ಯವಾಗದಂತೆ ಮಾಡಿದೆ. ಸ್ಥಳೈಕ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ರೋಮನ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ; ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಮಂದಿರವು ಒಂದು ಅರಮನೆಯ ಹೊರಬಾಗಿಲನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಖಾಯಂ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿಡುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದು ವಂತೆ ಆ ನಾಟಕಗಳೂ ವಿವಿಧ ಕಾಲದೇಶಗಳನ್ನು ಅರಮನೆ ಯೆದುರಿಗೆ ನಡೆಯುವ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲೇ ನಿರೂಪಿತವಾಗುವಂತೆ ಯೋಜಿಸಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗವೇದಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಘಟನೆಯೂ ಒಂದೊಂದು ದೇಶ, ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಈ ರಂಗವೇದಿಕೆ ಯಾವುದೇ ಸ್ಥಳವನ್ನೂ ಅದರ ವಾಸ್ತವಿಕ ವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆಯಾ ಸ್ಥಳದ ಲಕ್ಷಣ–ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ, ಅರಮನೆಯ ಎದುರಿಗೆ ನಡೆಯುವ ಗ್ರೀಕ್–ರೋಮನ್ ದುರಂತನಾಟಕ ಮತ್ತು ಇಡಿಯ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡ ರೂಪಕದೆದುರು ನಡೆಯುವ ಮಧ್ಯಯುಗದ ನಾಟಕಚಕ್ರ– ಇವೆರಡು ಆಯಾ ಯುಗದ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾಗಿವೆ.

ಇಂಗ್ಲಂಡ್ ಮತ್ತು ಸ್ಪೇಯಿನ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆ ಯಲ್ಲಿದ್ದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ– ರಥರಂಗ (Pageant). ಇದು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಸ್ಥಿತರಂಗಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನ ವಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಮೂಲತಃ ಅದೇ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ವೈವಿಧ್ಯ ಮಾತ್ರ. ಸ್ಥಿತರಂಗದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ವಿವಿಧ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಭವನಗಳು ಒಂದೇ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲಿದ್ದರೆ, ರಥರಂಗದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಚಲಿಸುವ ವೇದಿಕೆಗಳ ಮೇಲೆ– ಒಂದೊಂದು ರಥದ ಮೇಲೆ ಒಂದು–ಎರಡು ಭವನಗಳಂತೆ– ಹಂಚಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ. ೨೦ ಅಡಿ ಉದ್ದ, ೧೫ ಅಡಿ ಅಗಲದ ಇಂಥ ಹಲವು ರಥಗಳನ್ನು ಒಂದಾದಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಪೇಟೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಂಡೊಯ್ದು ಇಡಿಯ ನಾಟಕಚಕ್ರವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ರೀತಿ. ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಇಡೀ ನಾಟಕಚಕ್ರ ಹೇಗೆ– ಎಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ



೩.೧೩. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಪೇಟೆ ಬೀದಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ 'ರಥರಂಗ'ದ ಪ್ರದರ್ಶನ: ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಊಹಾಚಿತ್ರ.

ಸ್ಪಷ್ಟ ದಾಖಲೆಗಳಿಲ್ಲ. ಒಂದು ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ ಈ ರಥಗಳು ಚಲಿಸಲು ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಹಾದಿಯಿರುತ್ತಿತ್ತು; ಈ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು 'ಪ್ರದರ್ಶನ ಸ್ಥಳ'ಗಳೆಂದು ನಿಶ್ಚಯಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಥವೂ ನಿಶ್ಚಿತ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುತ್ತ, ನಿಶ್ಚಿತ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನಾಟಕ ಚಕ್ರದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗೆ, ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಿಂತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ, ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಬರುವ ಎಲ್ಲ ರಥಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನೂ ನೋಡಿದರೆ, ಇಡಿಯ ನಾಟಕಚಕ್ರ ಸಿಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ- ರಥಗಳು ಪೇಟೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿಯಲ್ಲ; ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಬರಿಯ ಉತ್ಸವಕ್ಕಾಗಿ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ರಥವೂ ಒಂದೊಂದು ದೃಶ್ಯದ ಸಾರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ದೃಶ್ಯ-ಶಿಲ್ಪಗಳಷ್ಟನ್ನೇ ಮೆರವಣಿಗೆ ಮಾಡಿ ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಒಂದು ಕಡೆ ಎಲ್ಲಾ ರಥಗಳು ಸ್ಥಿತರಂಗ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಹಾಗೆ ಸಾಲಾಗಿ ನಿಂತು, ಆಮೇಲೆ ಅದರ ಎದುರಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಎರಡನೇ ವಾದವೇ ಹೆಚ್ಚು ಸರಿಯೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ, ರಥರಂಗ-ಸ್ಥಿತರಂಗಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷ ಭಿನ್ನತೆ ಇದ್ದಂತಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ ಉತ್ಪನ್ನವಾದ ಈ ಸ್ಥಿತರಂಗ-ರಥರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪದ್ಧತಿಗಳ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ-ಪರೋಕ್ಷ ಪ್ರಭಾವ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ವರೆಗೂ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಒಂದೇ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಹಲವು ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಸ್ಥಿತರಂಗ ಪದ್ಧತಿ ಆಮೇಲಿನ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥದೇ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುವ ಏಕಕಾಲಿಕ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ- Simultaneous Setting- ಎಂಬ ಶೈಲಿಗೆ ಮೂಲವೆನ್ನಬಹುದು. ರಥರಂಗದ ಕಲ್ಪನೆಯಂತೂ ಇವತ್ತಿಗೂ ಹಲವು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ದೃಶ್ಯ- ಮೆರವಣಿಗೆಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ.

ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ರಂಗತಂತ್ರಗಳು

ಈ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾಗಿರುವ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯೇ ಆ ನಾಟಕಚಕ್ರಗಳ ಅಭಿನಯ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಸಂಗೀತ, ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳು ಮುಂತಾದವಕ್ಕೆ ಕೂಡಾ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿದೆ. ಮಾನಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿ-ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಅಭಿನಯವು ಈ ನಾಟಕಚಕ್ರಗಳಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಗತ್ಯವಾದ ಅಭಿನಯ- ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ವಭಾವದ ಸಾರವನ್ನು, ಈ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡದಲ್ಲಿ ಅವನು ವಹಿಸುವ 'ಪಾತ್ರ'ವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂಥದು. ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧ ಭಂಗಿಗಳು, ಸಿದ್ಧ ಚಲನೆಗಳು, ಮಾತಿನ ಸಿದ್ಧ ಶೈಲಿಗಳು ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಾಂಶಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾಗುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಹಾಗೆ- ನೇರವಾಗಿ ಎದುರು ಮುಖವಾಗಿ ನಿಂತಿರುವ, ಆಳದ ಭಾಸವನ್ನು

ಹುಟ್ಟಿಸದಿರುವ, ಯಾವುದೇ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿವರಗಳಿಲ್ಲದ ಆಕೃತಿಗಳು. ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ರಕ್ತಮಾಂಸಗಳಿಂದ ತುಂಬಿರುವ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆಸೆ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳ ಜೀವಂತ ಪ್ರಾಣಿ ಎಂದು ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯೂ ಗುರುತಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಗುರುತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲೂ ಹಾಗೇ– ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿವರಗಳಿಗಿಂತ ಸ್ಥಾನ, ಯೋಗ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದೇ ಪ್ರಧಾನ. ದೇವದೂತನೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ, ಪಾದ್ರಿಯಂತೆಯೇ ಬಟ್ಟೆ ಧರಿಸಿರುವ ಆದರೆ ಎರಡು ರೆಕ್ಕೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿರುವ ಪಾತ್ರ. ದೇವರು ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪೋಪ್‌ನಂತೆ ಬಟ್ಟೆ ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ರಾಜರು ಮಧ್ಯಯುಗದ ರಾಜರ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನೇ ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಾನಸೂಚಕ ಪರಿಕರಗಳಾದ ದಂಡ, ಕಿರೀಟ– ಇವೇ ಮುಖ್ಯ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು. ಹೀಗೆ ಆ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಂತೆ ಇಲ್ಲೂ 'ರೂಪಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ಅರ್ಥ' ಎಂಬ ಆಶಯ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿತ್ತು.

ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಶೇಷ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಿರುವುದು ಅಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ರಂಗ ಚಮತ್ಕಾರಗಳಲ್ಲಿ. ರೋಮನ್ ಮೈಮ್‌ಗಳು, ದೊಂಬರಾಟಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲವಿದ್ದಿದ್ದರಿಂದಲೋ ಏನೋ, ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಅದ್ಭುತ ರಂಗಭ್ರಮೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟಿದೆ. ದೇವರು ಆಕಾಶದಿಂದ ಇಳಿಯುವುದು, ಮೋಡಗಳು ತೇಲುವುದು, ನೆಲ ಬಾಯಿಬಿಟ್ಟು ಪಾತ್ರಗಳು ಅದೃಶ್ಯವಾಗುವುದು, ದೈತ್ಯ ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಬೆಂಕಿ ಉಗುಳುವುದು, ನಿಜವಾದ ನೀರಿನ ಮೇಲೆ ದೋಣಿ ನಡೆಸುವುದು, ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಚಿತ್ರಹಿಂಸೆಗಳು– ಇವು ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಯಂತ್ರೋಪಕರಣಗಳನ್ನು ಹೊಸತಾಗಿ ಬಳಸಲು ತೊಡಗಿದ್ದ ಆ ಸಮಾಜ ಇಂತಹ ಚಮತ್ಕಾರಗಳಿಗೂ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಯಂತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇಂಥ ಚಮತ್ಕಾರಗಳ ರುಚಿ ತಿಳಿಯಲಿಕ್ಕೆ ಆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದರ್ಶಿಯೊಬ್ಬ ಬರೆದಿಟ್ಟಿದ್ದನ್ನು ಓದಬೇಕು:

“ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ದಿನಗಳ ಈ ದೃಶ್ಯ ವೈಭವದಲ್ಲಿ ನಾವು ದಿನವೂ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಅದ್ಭುತ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಕಂಡೆವು. ಸ್ವರ್ಗ ನರಕಗಳ ಯಂತ್ರಗಳು ಎಷ್ಟು ಅಸಾಧಾರಣವಾಗಿದ್ದವೆಂದರೆ ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ಅವನ್ನು ಮಾಟ ಮಂತ್ರವೆಂದು ತಿಳಿಯಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಕು....ದೇವದೂತರು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕಾಣುವಂತೆ ಆಕಾಶದಿಂದಿಳಿದರೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅನಾಮತ್ತಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಲುಸಿಫರ್ ಒಂದು ದೈತ್ಯ ಪ್ರಾಣಿಯ ಮೇಲೆ ಕೂತು ನರಕದಿಂದ ಎದ್ದು ಬಂದ; ಆ ತಂತ್ರವನ್ನು ಹೇಗೆ ಮಾಡಿದರೆಂದು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗಲಿಲ್ಲ. ಮೋಸೆಸ್‌ನ ಕೈಯಲ್ಲಿದ್ದ ಒಣ ಬರಡು ದಂಡ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಹೂ ಹಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿತು.......ಜೀಸಸ್‌ನನ್ನು ಹೊತ್ತ ದೆವ್ವ ನಲವತ್ತು ಅಡಿಗಳ ಗೋಡೆಯ ಮೇಲೇರಿ ಮಾಯವಾಯಿತು. ನಮ್ಮ ಪ್ರಭು ಶಾಪಕೊಟ್ಟೊಡನೆ ಮರ ತಟ್ಟನೆ ಒಣಗಿ ಎಲೆಗಳುದುರಿದವು....”[೨]

ಇಂಥ ರಂಗ ಚಮತ್ಕಾರಗಳು ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಪರೂಪದ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ, ಅದು ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲ ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಮೇಲಿನ ಬರಹದಿಂದ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಮಹಾತ್ಮ್ಯ, ಪವಾಡ, ಮಾಯೆಗಳನ್ನು ವೈಭವೀಕರಿಸುವ ಇವತ್ತಿನ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಹಾಗೆ ಆ ಮಧ್ಯಯುಗದ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಧರ್ಮವನ್ನು ಮಹಾತ್ಮ್ಯ, ಪವಾಡ, ಮಾಯೆಗಳ ರಂಜಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಸ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕವಾದರೂ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಅಂಶಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ.[೩] ಎಲ್ಲ ಕಾಲದ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆಗಳಿಗಿರುವಂತೆ ಹೇಳುವ ವಸ್ತುವಿಗೂ, ಅದನ್ನು ಹೇಳುವ ರೀತಿಗೂ ಇರುವ ವಿರೋಧ– ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಕಾಣುವುದನ್ನೂ ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಧರ್ಮರಹಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳು

ಇಂಥ ಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದಲೇ ಇರಬೇಕು– ಆ ಕಾಲದ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ 'ಧರ್ಮರಹಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳು'– Mystery Plays- ಎಂಬ ಹೆಸರಿದೆ. ಇಂಥ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಟಕಚಕ್ರಗಳು ರಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ನಮಗೆ ಸಿಕ್ಕಿರುವವು ಕೆಲವು; ಅವೂ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಕಡೆಯ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದಂಥವು. ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ ನೂರಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಊರುಗಳಲ್ಲಿ, ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಹಲವು ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ, ಇಟಲಿ ಮತ್ತು ಸ್ಪೆಯಿನುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕಚಕ್ರಗಳು ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ದಾಖಲೆಗಳು ದೊರಕಿವೆ. ಇಂಥ ಒಂದೊಂದು ನಾಟಕಚಕ್ರವೂ ೨೫ ದಿನ, ೩೨ ದಿನ, ೪೮ ದಿನ ಹೀಗೆ ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತಹ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳ ಸಡಿಲವಾದ ಜೋಡಣೆಗಳು. ಕಥೆ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದು. ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ ನಾಟಕಗಳ ಕಥಾ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯು ಸೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಲಾಸ್ಟ್ ಜಡ್ಜ್‌ಮೆಂಟ್ ತನಕದ್ದಾದರೆ ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ನಾಟಕಚಕ್ರಗಳು ಕ್ರಿಸ್ತನ ಪುನರುತ್ಥಾನದೊಂದಿಗೇ ಮುಗಿಯುತ್ತವೆ.

ಈ ಧರ್ಮರಹಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ ನಾಟಕಚಕ್ರವೊಂದರ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಎರಡನೆಯ ಕುರುಬರ ಪ್ರಸಂಗ (ಸೆಕೆಂಡ್ ಷೆಪರ್ಡ್ಸ್ ಪ್ಲೇ) ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಈ ನಾಟಕವು ಬೈಬಲ್ಲಿನ ಹಳೆಯ ಒಡಂಬಡಿಕೆಯ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಎಳೆಯನ್ನು ಕಥೆಯಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹಳ್ಳಿಯ ಕುರುಬರು ತಮ್ಮ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಈ ಕಥೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ; ಮ್ಯಾಕ್ ಎಂಬ ಖದೀಮನ ಬರವಿನೊಂದಿಗೆ ಹೊಸ ತಿರುವು ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮ್ಯಾಕ್ ಈ ಕುರುಬರಿಗೆ ಸೇರಿದ ಕುರಿಯೊಂದನ್ನು ಕದ್ದು ಮನೆಗೆ ಸಾಗಿಸುತ್ತಾನೆ; ಗೊತ್ತಾಗಬಾರದೆಂದು ಅದನ್ನು ತೊಟ್ಟಿಲಲ್ಲಿ ಅಡಗಿಸಿ ಇಡುತ್ತಾನೆ. ಅನುಮಾನಗೊಂಡ ಕುರುಬರು ಅವನ ಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ಹುಡುಕುತ್ತಾರೆ. ಕುರಿ ಸಿಗದೆ ಇನ್ನೇನು ಹೊರಡಬೇಕೆನ್ನುವಾಗ ಒಬ್ಬ ಕುರುಬ ಅವರ ಮನೆಯ ಮಗುವಿಗೊಂದು ಉಡುಗೊರೆ ಕೊಡಲಿಕ್ಕಾಗಿ ತೊಟ್ಟಿಲಿನ ಬಳಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಕುರಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಮ್ಯಾಕ್‌ನನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸಿ ಕುರಿಯೊಂದಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದ ಕುರುಬರಿಗೆ, ದೇವದೂತನೊಬ್ಬ ಬಂದು ಏಸು ಹುಟ್ಟಿರುವ ಸುದ್ದಿ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಂತೋಷದಿಂದ ಅವರು ಮಗುವಿಗೆ ಉಡುಗೊರೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಬೆತ್ಲೆಹೆಂಗೆ ಹೊರಡುತ್ತಾರೆ.

ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಕೆಲವಾರು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಅಂಶಗಳು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲೇ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಇದು ನಾಟಕಚಕ್ರವೊಂದರ ಬೃಹತ್ಕಥೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವೂ ಹೌದು, ಹಾಗೆಯೇ ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗವೂ ಹೌದು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಜೋಡಿಸಿರುವ ರೀತಿ ಈ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ಪುರಾಣದ ಕಥೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಆಧರಿಸಿದೆ, ಆದರೆ ಬರೀ ಪುರಾಣದ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ಪುರಾಣದ ಕಥೆ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಾಗಿ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆಯೇ ವಿನಃ ತೋರಿಸುವುದು ಕುರುಬರ ಕಥೆಯನ್ನೇ. ಕುರುಬರ ಕಥೆ ಮತ್ತು ಏಸುವಿನ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನವಾಗಿ ಬರುವ ಉಡುಗೊರೆಯ ಪ್ರಸಂಗ- ಇವೆರಡೂ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೆಣೆಯುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದಿಂದ ತೋಡಿಕೊಂಡ ಕುರುಬರ ಕಷ್ಟಗಳಿಗೆ ಸಮಾಧಾನವೆಂಬಂತೆ ಈ ನಾಟಕದ ತುದಿಗೆ ಏಸುವಿನ ಜನನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಕಥಾಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಸಡಿಲವಾಗಿ ಜೋಡಿಸಿಟ್ಟಿರುವ ಹಾಗೆಯೇ, ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಟಕಚಕ್ರಗಳ ನಾಟಕ-ನಾಟಕಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಸಡಿಲವಾದ ಬಂಧ ಮಾತ್ರ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ನಾಟಕಗಳಿಗಾಗಲೀ, ನಾಟಕಚಕ್ರಗಳಿಗಾಗಲೀ ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಆದಿ-ಮಧ್ಯ-ಅಂತ್ಯಗಳ ನಿರೂಪಣಾಕ್ರಮ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಬೆಳವಣಿಗೆಗೂ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವಿರುವ ಬಂಧ-ಅಗತ್ಯವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲ. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಮನಸ್ಸು ಇಡೀ ಪ್ರಪಂಚದ ಆಗುಹೋಗುಗಳು ಮನುಷ್ಯಾತೀತ ಶಕ್ತಿಯಿಂದ ನಡೆಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಇಂಥ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ ಈ ಕಥಾನಕಗಳಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಬಂಧದಲ್ಲೂ ಈ ನಾಟಕಗಳು, ಘಟನಾಮಾಲಿಕೆಗಳು. ಏಕಮುಖವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೆ ತಲುಪುವ ಸಂವಿಧಾನ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಸ್ಥಳೈಕ್ಯವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟ ಹಾಗೆ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಕಾಲೈಕ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಇಪ್ಪತ್ನಾಲ್ಕು ಗಂಟೆಯ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ತೋರಿಸಿದರೆ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಕ್ರಿಸ್ತನ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಕಡೆಯ ತೀರ್ಪಿನವರೆಗಿನ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಕಾಲದ ನೆಗೆತವನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ.

ಮಧ್ಯಯುಗದ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ನಾಟಕಕೃತಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನಿನ್ನೂ ರೂಢಿಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಮಧ್ಯಯುಗದ ನಾಟಕಚಕ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನ ಹೆಸರು ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ 'ನಾಟಕಕೃತಿ'ಯನ್ನೂ ಅದೊಂದು 'ಪ್ರದರ್ಶನ ದಾಖಲೆ' ಎಂದಷ್ಟೇ ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕಕೃತಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರರು ಯುರೋಪಿಯನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗತೊಡಗಿದ್ದು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಲಿಖಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ರೂಢಿಗೊಂಡ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ.

ಇನ್ನೆರಡು ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳು

ಮಧ್ಯಯುಗದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಟಕಚಕ್ರಗಳಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಎರಡು ಹೊಸ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಜನ್ಮ ತಳೆದವು. ಮಧ್ಯಯುಗಕ್ಕೂ ಮುಂದಿನ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೂ ಸೇತುವೆಯಂತಿರುವ ಈ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳೆಂದರೆ: ನೀತಿ ನಾಟಕಗಳು (Morality Plays) ಮತ್ತು ಪ್ರಹಸನ (Farce). ನೀತಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಪುರಾಣಮೂಲದ್ದಲ್ಲ; ಆದರೆ ಅದು ಹೇಳುವ ನೀತಿಯು ಧಾರ್ಮಿಕ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಂದಲೇ ಪ್ರೇರಿತವಾದದ್ದು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನೀತಿನಾಟಕ- ಎವ್ವೆರಿಮ್ಯಾನ್‌ನ ಕಥಾಹಂದರವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಈ ನಾಟಕಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರ- ಎವ್ವೆರಿಮ್ಯಾನ್ ಅರ್ಥಾತ್ 'ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ' ಎಂಬಾತ. ಆತನ ಆಯಸ್ಸು

ಮುಗಿದಿದೆ; ಅವನನ್ನು ಕೊಂಡೊಯ್ಯಲು ಮೃತ್ಯು ಬಂದಿದ್ದಾನೆ. ಮೃತ್ಯುವಿನಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದೆ ಅವನೊಂದಿಗೆ ಹೊರಡುವ ಈ 'ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ' ತನ್ನ ಈ ಪ್ರಯಾಣಕ್ಕೆ ಜತೆಗಾರರಾಗಿ ಯಾರನ್ನಾದರೂ ಕರೆದೊಯ್ಯಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಹಳೆಯ ಮಿತ್ರರನ್ನು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರನ್ನಾಗಿ ಕರೆದು ಜತೆಗೆ ಬರಲು ಬೇಡುತ್ತಾನೆ. ಬಂಧು, ಐಶ್ವರ್ಯ, ಸೌಂದರ್ಯ, ಶಕ್ತಿ, ಬುದ್ಧಿಮತ್ತೆ ಮುಂತಾದ ಸ್ನೇಹಿತರೆಲ್ಲ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಕಾರಣ ಹೇಳಿ ಅವನಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸತ್ಕರ್ಮ ಎಂಬಾತನೊಬ್ಬನೇ ಅವನೊಂದಿಗೆ ಬರಲು ಸಮ್ಮತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೇ ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ, ಈ ನಾಟಕ ಒಂದು ನೀತಿರೂಪಕ. ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣಪಾತ್ರಗಳು, ಪುರಾಣದ ಕಥೆ ಬಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ ರೂಪಕ ಪಾತ್ರಗಳು, ರೂಪಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು– ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಕಥೆ ನಿರ್ವಹಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. 'ಮ್ಯಾನ್ ಕೈಂಡ್', 'ವೆಲ್ ಅಡ್‌ವೈಸ್ಡ್–ಇಲ್ ಅಡ್‌ವೈಸ್ಡ್' ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವು ಇಂಥ ನೀತಿನಾಟಕಗಳು ೧೪–೧೫ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ದೊರಕಿವೆ.

ಯುರೋಪಿನ ಸಮಾಜವು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಾಗಲೇ ಧರ್ಮನಿರಪೇಕ್ಷತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕತೊಡಗಿತ್ತು. ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಇತರ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಅದೇ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದವು. ಈ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ನೀತಿನಾಟಕವು ಮೊದಲನೆಯ ಮೆಟ್ಟಿಲಾದರೆ ಪ್ರಹಸನ ಎರಡನೆಯ ಮೆಟ್ಟಿಲು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರವರ್ಧಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಹೊಸ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗ ಪ್ರಹಸನದ ವಸ್ತು. 'ಪಿಯರೆ ಪ್ಯಾಟೆಲಿನ್' ಎಂಬ ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಫ್ರೆಂಚ್ ಪ್ರಹಸನವನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು. ಈ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರ ಒಬ್ಬ ಲಾಯರ್. ಆತ ವರ್ತಕನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಮೋಸಮಾಡಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಖಟ್ಲೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಮುಗ್ಧ ಕುರುಬನೊಬ್ಬನ ಪಕ್ಷ ವಹಿಸಿ, ಅವನಿಗೆ ಹಲವು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟು ಎದುರಾಳಿಯಾಗಿರುವ ವರ್ತಕನನ್ನು ಸೋಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ಕುರುಬ, ಈ ಲಾಯರನಿಗೆ ಹಣ ಕೊಡಬೇಕಾದ ಅಂತಿಮ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ, ಈ ಲಾಯರ್ ಹೇಳಿಕೊಟ್ಟ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೇ ಅವನಿಗೆ ತಿರುಗಿಸಿ ತಿರುಮಂತ್ರ ಹಾಕುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಉದಾಹರಣೆ ಇದು. ಲಭ್ಯವಿರುವ ಉಳಿದ ಅನೇಕ ಕೃತಿಗಳು ಒರಟೊರಟಾಗಿವೆ; ಬಂಧ ಸಡಿಲವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಹಸನ ಪ್ರಕಾರ ಆಗಿನ್ನೂ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಹಂತದಲ್ಲಿತ್ತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯೆಂಬಂತಿದೆ.

ಈ ಎರಡು ಹೊಸಪ್ರಕಾರಗಳು ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಸಾಕಷ್ಟು ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದರೂ ಪ್ರಯೋಗ – ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದವೆಂಬುದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ಸಂಗತಿ. ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ರೂಢಿಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಕಾಗುವಷ್ಟು ಶಕ್ತಿಬರದೇ ಇದ್ದುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಹೊಸ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಮುಂದಿನ ರಂಗಪರಂಪರೆಗಳು ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವ ಪಡೆದಿವೆ. ಆಮೇಲಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರನಾದ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮತ್ತು ಮೋಲಿಯೆರ್‌ರಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪ್ರಭಾವ ಕಾಣುತ್ತದೆ.



೩.೧೪. ೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ 'ಎವ್ವೆರಿಮ್ಯಾನ್' ನಾಟಕದ ಮುಖಪುಟ.

ಅರೆ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು

ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಕಡೆಯ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಅರೆರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ನೀತಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಹಸನಗಳಂತೆ ಇವೂ

ಮುಂದಿನ ರಂಗಬೆಳವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿದಂಥವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವೆಂದರೆ – ಇಂಟರ್‌ಲ್ಯೂಡ್‌ಗಳು ಅರ್ಥಾತ್ ಮಧ್ಯಂತರ ನಾಟಕಗಳು, ಮೈಮ್ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಹೋಲುವ 'ಮಮ್ಮರ್ಸ್ ಪ್ಲೇ' ಎಂಬ ರಂಜನೀಯ ಆಟಗಳು, ಹಬ್ಬದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಮನೆಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹಗಲುವೇಷಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ.

ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಟಕಚಕ್ರಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಅಧಿಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಆಸ್ಥಾನವರ್ಗಕ್ಕೆ, ಮಧ್ಯಮವರ್ಗಕ್ಕೆ ರಂಜನೆ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದಂಥವು. ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಇಂಟರ್‌ಲ್ಯೂಡ್‌ಗಳು ಗಣ್ಯನೊಬ್ಬನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಸಮಾರಂಭದ ನಡುವೆ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಿರುಪ್ರಸಂಗಗಳು. ಆಯಾಯ ಸಮಾರಂಭದ ಸಂದರ್ಭ ಹಾಗೂ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಒಗ್ಗುವಂತೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಹಾಸ್ಯ, ಗಂಭೀರ, ಶೃಂಗಾರ– ಹೀಗೆ ನಾನಾ ವಿಧದ ಇಂಟರ್‌ಲ್ಯೂಡ್‌ಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಲ್ಲ ತಂಡಗಳು ಇರುತ್ತಿದ್ದು, ಅವು ಗಣ್ಯರ ಆಹ್ವಾನಕ್ಕಾಗಿ ಪೈಪೋಟಿ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದವು. ರಾಜರು ಮತ್ತು ಗಣ್ಯರು ಇಂಥ ತಂಡಗಳನ್ನು ಸಾಕುತ್ತಿದ್ದುದೂ, ಆಯಾ ಪೋಷಕರ ಹೆಸರಲ್ಲೇ ಈ ತಂಡಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದುದೂ ದಾಖಲೆಗಳಿಂದ ತಿಳಿದು ಬರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ವೃತ್ತಿನಾಟಕತಂಡವೊಂದರ ಬೀಜರೂಪ ಇಲ್ಲೇ ಉಗಮವಾಗತೊಡಗಿತ್ತು.

ಅಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ, ಮಧ್ಯಯುಗದ ನಾಗರಿಕತೆಯೂ ತನ್ನ ಅಂತ್ಯಕಾಲವನ್ನು ಸಮೀಪಿಸಿಯಾಗಿತ್ತು. ಚರ್ಚಿನ ಪ್ರಾಬಲ್ಯವು ಕಡಿಮೆಯಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್, ಫ್ರಾನ್ಸ್ ಮುಂತಾದ ಹೊಸ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಾಜ್ಯಗಳು ತಮ್ಮ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದವು. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿಯೂ ಹೊಸ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳು ತಮ್ಮ ಹೊಸ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ್ದವು. ಇಟಾಲಿಯನ್ ಭಾಷೆಯ ಮೊದಲ ಲೇಖಕರೆನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಡಾಂಟೆ, ಪೆಟ್ರಾರ್ಕ್, ಬೊಕಾಶಿಯೋ ಹಾಗೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೊದಲಿಗ ಛಾಸರ್– ಅಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ಬಂದುಬಿಟ್ಟಿದ್ದರು. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಉದ್ಭವವಾಗುವುದೊಂದು ಬಾಕಿಯಿತ್ತು. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ಆಗಿದ್ದು – ಮುಂದಿನ ರಂಗ– ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ.

ಉಲ್ಲೇಖಗಳು :

೧. Brockett,oscar. G, History of the Theatre, Boston 1968, ಪುಟ ೧೯೧.

೨. Nagler A. M., A Sourcebook in Theatrical History, NewYork 1952, ಪುಟ ೪೭.

೩. Hauser, Arnold, The Social History of Art Vol 1, London 1951, ಪುಟ ೨೩೭–೮.

೩.೨

ನವೋದಯದಿಂದ ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದದವರೆಗೆ

ಯುರೋಪಿನ ಸಮಾಜ ತಾನು ಬದುಕುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ತನ್ನ ಬದುಕನ್ನು ತಾನೇ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಕಾಲ– ರೆನೆಸಾನ್ಸ್ ಅರ್ಥಾತ್ ನವೋದಯ. ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಭೂಮಿ, ಬೇಸಾಯ, ಕುಶಲಕರ್ಮಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದ ಆರ್ಥಿಕತೆಯು ವ್ಯಾಪಾರ – ಉದ್ಯಮಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗಿದ್ದು; ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ರಾಜಕೀಯ, ಸಮಾಜ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಎಲ್ಲ ಮುಖಗಳಲ್ಲೂ ಹೊಸ 'ಮಾನವಿಕ' ದೃಷ್ಟಿಯೊಂದು ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು– ಇವು ಆ ಕಾಲದ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ದಿಕ್ಸೂಚಿಗಳು. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಸಮಷ್ಟಿಕೇಂದ್ರಿತ ಜೀವನ ದರ್ಶನವನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟ ಈ ಯುಗವು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬದುಕು, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನುಭವ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ದೃಷ್ಟಿ ಮುಂತಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಕೇಂದ್ರಿತ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿತು. ಅದಕ್ಕೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ 'ಆಧುನಿಕ ಮನುಷ್ಯ'ನ ಉಗಮವಾದ ಕಾಲ ಇದೆಂದೂ ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ, ಈ ಯುಗದ ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಗತಿಶೀಲತೆಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿಮೂಲವಾಗಿದ್ದು ಪುರಾತನ ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ರೋಮನ್ ನಾಗರಿಕತೆಗಳು. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಹತ್ತು ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮರೆತೇ ಹೋಗಿದ್ದ ಈ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ಪರಂಪರೆಯಾಗಿ ಅವತರಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಈ ಯುಗಕ್ಕೆ ರೆನೆಸಾನ್ಸ್ (=ಮರುಹುಟ್ಟು) ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂದಿದೆ.

ಹೊಸವರ್ಗದ ಹೊಸ ನಾಗರಿಕತೆ

ನವೋದಯದ ಉತ್ತುಂಗ ಕಾಲ ಹದಿನೈದು ಮತ್ತು ಹದಿನಾರನೇ ಶತಮಾನಗಳು; ಈ ಉಬ್ಬರ ಪ್ರಾರಂಭವಾದದ್ದು ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ. ಆಮೇಲಿನ ನೂರು–ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಯುರೋಪಿನ ವಿವಿಧ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಆದರೆ, ನವೋದಯದ ಬೀಜ ಮೊಳೆಯತೊಡಗಿದ್ದು ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಕಡೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲೇ. ಕೈಗಾರಿಕೆ, ವ್ಯಾಪಾರಗಳ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಪೇಟೆ ಪಟ್ಟಣಗಳು ಹುಟ್ಟುವುದರೊಂದಿಗೇ ನವೋದಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣಕರ್ತವಾದ ವ್ಯಾಪಾರೀ ಮೇಲು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗ– ಬೂರ್ಜ್ವಾಸೀ– ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಪೇಟೆಗಳ ಸುತ್ತ ಇರುತ್ತಿದ್ದ ಕೋಟೆಗಳಿಗೆ ಬರ್ಗ್ಸ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಿತ್ತೆಂದೂ, ಅಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದವರಿಗೆ ಫ್ರೆಂಚ್

ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಹತ್ತಿಕೊಂಡಿತೆಂದೂ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಈ ಶಬ್ದದ ಮೂಲವನ್ನು ಹುಡುಕಿದ್ದಾರೆ.

ಮಧ್ಯಯುಗದಿಂದ ನವೋದಯದವರೆಗೆ ಈ ಬೂರ್ಜ್ವಾವರ್ಗ ಬೆಳೆದುಬಂದ ರೀತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ನವೋದಯ ಚಳುವಳಿಯ ಉಗಮದ ಸ್ಥೂಲ ಚಿತ್ರ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಮಧ್ಯಯುಗದ ವ್ಯಾಪಾರ ಮತ್ತು ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳು ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಪೈಪೋಟಿಯ ಉದ್ಯಮಗಳಾಗಿರದೇ ಗಿಲ್ಡ್‌ಗಳ ಮೂಲಕ ರಕ್ಷಿತವಾದ ಸಂಘಟನೆಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಉತ್ಪಾದನೆ, ಬೆಲೆ, ಗುಣಮಟ್ಟ– ಇವೆಲ್ಲದರ ಮೇಲೆ ಗಿಲ್ಡ್‌ಗಳು ಬಿಗಿಯಾದ ಹತೋಟಿ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಇಂಥ ರಕ್ಷಿತ ವ್ಯವಹಾರದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಮೀರಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಲಾಭನಷ್ಟಗಳ ಅಪಾಯವನ್ನೆದುರಿಸಿ ಮುನ್ನುಗ್ಗಿದ ಮೊದಲ ಕೆಲವು ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳೇ ಬೂರ್ಜ್ವಾವರ್ಗದ ಮೂಲಪುರುಷರು. ಇಂಥ ಸಾಹಸೀ ವಹಿವಾಟುದಾರರ ಸಂಖ್ಯೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂದಂತೆ ಅವರು ಬರೀ ಧೈರ್ಯ ಸವಾಲುಗಳಲ್ಲದೇ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರ ವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನೂ ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಹದಿನಾಲ್ಕನೇ ಶತಮಾನದ ಇಟಲಿಯ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ– ವೆನಿಸ್, ಫ್ಲಾರೆನ್ಸ್, ಮಿಲಾನ್ ಮುಂತಾದ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ– ಹೊಸ ವ್ಯವಹಾರಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ವರ್ಗ ಪ್ರಬಲವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿತ್ತು. ಇವತ್ತಿಗೂ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ರೋಜು, ಖಾತೆಗಳ ಲೆಕ್ಕಬರೆಯುವ ವಿಧಾನ; ಬಡ್ಡಿ, ಹುಂಡಿ, ಚೆಕ್ಕುಗಳ ಬ್ಯಾಂಕಿಂಗ್ ಕಲ್ಪನೆ– ಇವೆಲ್ಲ ಈ ವ್ಯವಹಾರಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪರಿಣಾಮಗಳು. ಇಂಥ ಹೊಸ ವ್ಯವಹಾರಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹರಿಕಾರವರ್ಗ ಶ್ರೀಮಂತವಾಗುತ್ತ ಹೋಗಿ ಹೊಸ ನವೋದಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪೋಷಕರೂ ಆಗಿದ್ದು ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಮೂಲ.

ಇದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಆಳುವ ವರ್ಗಗಳೂ ಈ ಹೊಸ ವ್ಯಾಪಾರ–ವ್ಯವಹಾರಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಅರಿಯತೊಡಗಿದ್ದವು. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಆಳುವ ವರ್ಗಗಳ ಹಾಗೆ ವ್ಯಾಪಾರವೆಂಬುದು ಕೀಳು ಕೆಲಸ ಎಂದು ಯೋಚಿಸದೆ, ಆ ಪೂರ್ವಗ್ರಹವನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು, ಅವರೂ ಈ ವ್ಯಾಪಾರೀವರ್ಗದೊಂದಿಗೆ ಕೈಜೋಡಿಸತೊಡಗಿದರು. ಹೊಸ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪೋಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಈ ವರ್ಗವೂ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಪಾಲುದಾರನಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಬೂರ್ಜ್ವಾವರ್ಗ ಮತ್ತು ಆಳುವ ವರ್ಗಗಳ ಜಂಟೀ ಪೋಷಣೆಯಲ್ಲಿ, ಇವೆರಡೂ ವರ್ಗಗಳು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹೊಸ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹರಿಕಾರನಾಗಿ ನವೋದಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ಎಲ್ಲ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಿಗೆ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದ ಪ್ರದೇಶ– ಇಟಲಿ. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲೇ ಇಟಲಿಯ ಬಂದರುಗಳು ಪೂರ್ವ–ಪಶ್ಚಿಮದ ವ್ಯಾಪಾರ ವಿನಿಮಯದ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದವು. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಹೊಸ ವ್ಯಾಪಾರೀವರ್ಗಕ್ಕೂ ಈ ನಗರಗಳು ಬೆಳೆಯಲು ಅನುಕೂಲವಾದ ಸ್ಥಳಗಳಾದವು. ಬೂರ್ಜ್ವಾವರ್ಗವು ಈ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲವಾಗುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಅದಕ್ಕೆ ಬರಿಯ ವ್ಯಾಪಾರದ ಅನುಕೂಲತೆಗಳು ಸಾಕಾಗಲಿಲ್ಲ; ಅನುಕೂಲವಾದ ಆಡಳಿತ ಪದ್ಧತಿ, ಕಾನೂನು, ಶಿಕ್ಷಣ– ಹೀಗೆ ಹೊಸ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಘಟನೆಗಳು ಅಗತ್ಯವಾದವು. ಸ್ವಚ್ಛಂದ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ರಾಜಕೀಯ ಅವರಿಗೆ ಬೇಕಿತ್ತು. ಸಾಲ ಮತ್ತು ಬಡ್ಡಿಗಳನ್ನು ಮಾನ್ಯ ಮಾಡುವ ಕಾನೂನು ಅವರಿಗೆ ಬೇಕಿತ್ತು. ವ್ಯವಹಾರ, ವಹಿವಾಟಿಗೆ ಉಪಯೋಗವಾಗುವ ಶಿಕ್ಷಣ ಅವರಿಗೆ ಬೇಕಿತ್ತು. ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಾದರೋ ಧರ್ಮವೇ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ರಾಜಕೀಯ, ಕಾನೂನು, ಶಿಕ್ಷಣ– ಎಲ್ಲದರ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ವಹಿಸಿಬಿಡುತ್ತಿತ್ತು; ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ಅಭ್ಯಾಸವೇ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಬದುಕಿಗೆ ಸಾಕಾಗಿಬಿಡುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈ ಹೊಸ ಯುಗವು ಮನುಷ್ಯನ ಐಹಿಕ ವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕತೊಡಗಿತ್ತು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿಯೇ ಈ ಸಮಾಜವು ಗ್ರೀಕ್ ರೋಮನ್ ಜ್ಞಾನಗಳನ್ನು ಸ್ವಾಧೀನಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೊರಟಿತು. ಈ ದಿಕ್ಕಿನ ಅಭ್ಯಾಸಗಳೇ 'ಮಾನವಿಕ' ಅಭ್ಯಾಸಗಳೆಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆದವು.

ಈ ಮಾನವಿಕ ಅಭ್ಯಾಸಗಳು– ಮನುಷ್ಯನನ್ನೂ ಅವನ ಐಹಿಕ ಪರಿಸರವನ್ನೂ ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದವು. ಮಧ್ಯಯುಗವು ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ 'ಪರ'ದ ಕಡೆಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಈ ಕಾಲ 'ಇಹ'ದ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿತು. ಮಧ್ಯಯುಗವು ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡದ ವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ಅಧೀನನಾದ ಪ್ರಾಣಿ ಎಂಬಂತೆ ನೋಡಿದರೆ ನವೋದಯವು ಮನುಷ್ಯನನ್ನೇ ಈ ಸೃಷ್ಟಿಜಾಲದ ಕೇಂದ್ರ ಎಂಬಂತೆ ನೋಡಿತು. ಧರ್ಮವನ್ನಾಗಲೀ, ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯನ್ನಾಗಲೀ ನವೋದಯ ತಿರಸ್ಕರಿಸಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅದನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರವೆಂದು ಭಾವಿಸಲು ಈ ಚಳುವಳಿ ಸಿದ್ಧವಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ– ವ್ಯಕ್ತಿ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವ– ಇವು ಇಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರ ಕಲ್ಪನೆಗಳಾದವು. ಇಹಪರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನವೋದಯದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಆ ಕಾಲದ ಚಿಂತಕನೊಬ್ಬ ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾನೆ– 'ದೇವರು ಈ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರಬಹುದು; ಆದರೆ ಆಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ರೂಪಾಂತರಿಸಿ ಉತ್ತಮಗೊಳಿಸಿದವನು ಮನುಷ್ಯ'.

ಹೊಸ ಸಂಸ್ಕೃತಿ – ಹೊಸ ತಂತ್ರ

ನವೋದಯದ ಈ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೆಂದರೆ– ಆ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪಕಲೆಗಳು. ಆ ಕಾಲದ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಶೈಲಿ–

ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ, ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನೂ ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟವು ಈ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳೇ.

ಮತ್ತೆ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಹೋಲಿಕೆ ಮಾಡುವುದಾದರೆ, ಮಧ್ಯಯುಗದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಗುಣಗಳಿಲ್ಲದ, ಆಳವಿಲ್ಲದ, ರಕ್ತಮಾಂಸಗಳ ಜೀವಂತಿಕೆಯಿಲ್ಲದ ಆಕೃತಿಯಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಅದೇ ನವೋದಯದ ಚಿತ್ರಕಲೆಗೆ ಬಂದರೆ ಅದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸಲಿಕ್ಕೂ ದೈಹಿಕ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೇ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಲಿಯೋನಾರ್ಡೊ, ರ್‍ಯಾಫೇಲ್, ಮೈಖೆಲೆಂಜಲೋ ಇವರೆಲ್ಲರ ಚಿತ್ರ-ಶಿಲ್ಪಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆಕರ್ಷಕವಾದ ಆದರ್ಶ ಮೈಕಟ್ಟಿನ ಮನುಷ್ಯರೇ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಏನೋ ಹೇಳಿಬಿಡುತ್ತಾರೇನೋ ಎಂಬಂಥ ಜೀವಂತಿಕೆ ಈ ಮನುಷ್ಯರಿಗಿದೆ. ಇವರಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಬರುವ ಗುಡ್ಡ, ಬೆಟ್ಟ, ಮರ, ಕಂಬಗಳೂ ವಾಸ್ತವಿಕ ಆಳ, ಅಗಲ, ಎತ್ತರಗಳ ನಿಜಪರಿಸರವನ್ನೇ ಸೂಚಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಮಧ್ಯಯುಗದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ಕಲಾವಿದ ತನ್ನ ಆಧ್ಯಾತ್ಮದ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಈ ಪ್ರಪಂಚದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾಗಿದ್ದರೆ ನವೋದಯದ ದೃಶ್ಯಕಲೆ ಮನುಷ್ಯನ ಐಹಿಕ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ 'ವಾಸ್ತವ'ವನ್ನೇ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಂಥ ವಾಸ್ತವ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಆ ಕಾಲದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು ಕೆಲವು ಹೊಸ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡವು. ಈ ತಂತ್ರಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಮೊದಲಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಹಲವು ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಒದಗಿಬಂದಿವೆ. ಅಂಥ ಒಂದು ತಂತ್ರ- ಮನುಷ್ಯನ ದೇಹ ರಚನೆಯನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ಪ್ರಾಕೃತಿಕವಾದ 'ಪ್ರಮಾಣ'ದಲ್ಲೇ ಅಂಗಾಂಗಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು; ಇನ್ನೊಂದು- ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವಿನ 'ತ್ರಿಮಾನದ ಭಾಸ' ಹುಟ್ಟಿಸಲು ಬಣ್ಣದ ನೇಸಲಿನ ವಿವಿಧ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು. ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಮತ್ತೊಂದು ತಂತ್ರ-'ದೃಷ್ಟಿದೂರ' ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು.

ಯಾವುದೇ ಒಂದು ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಹತ್ತಿರದ ವಸ್ತುಗಳು ದೊಡ್ಡದಾಗಿಯೂ, ದೂರದ ವಸ್ತುಗಳು ಸಣ್ಣದಾಗಿಯೂ ಕಾಣುವುದರಿಂದಲೇ ನಮಗೆ ಆಳದ ಅಥವಾ ದೂರದ ಭಾಸ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಚಪ್ಪಟೆಯಾದ ಒಂದು ಕ್ಯಾನವಾಸಿನ ಮೇಲೆ ಇಂಥ ಆಳ-ದೂರಗಳ ಭಾಸ ಹುಟ್ಟುವಂತೆ ಮಾಡುವುದೇ ಈ ದೃಷ್ಟಿದೂರ- Perspective- ತಂತ್ರ. ಚಿತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಬರುವ ಎಲ್ಲ ಸಮಾನಾಂತರ ಮತ್ತು ಲಂಬರೇಖೆಗಳೂ ಒಂದು ಅನಂತ ಬಿಂದು- Vanishing Point- ನತ್ತ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದರೆ ಸಮತಟ್ಟಾದ ಭಿತ್ತಿಯ ಮೇಲೇ ಆಳದ ಭಾಸ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನು ನವೋದಯ ಚಿತ್ರಕಾರರು ಕಂಡುಕೊಂಡರು. ಈ ತಂತ್ರದ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾದ ಬಳಕೆಯಿಂದಲೇ ನವೋದಯದ ಚಿತ್ರಗಳು ವಾಸ್ತವದ ಭಾಸವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತವೆ; ಮನುಷ್ಯನ ಕಣ್ಣುಗಳಿಗೆ ಕಾಣುವ ರೂಪದ ಯಥಾವತ್ ಪ್ರತಿರೂಪವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ.

ನವೋದಯ ದೃಶ್ಯಕಲೆಯ ಈ ವಾಸ್ತವ ಗ್ರಹಿಕೆಗೂ, ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೂ ಏನು ವ್ಯತ್ಯಾಸ- ಎಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಈ ಯುಗದ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಹಾಗೆ ನವೋದಯದ ಈ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯು ಬದುಕಿನ ವಿರೂಪ-ಕುರೂಪಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡ ವಾಸ್ತವದ ಚಿತ್ರಣ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಈ ಪ್ರಪಂಚದ ಆದರ್ಶ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ. ಮೈಖೆಲೆಂಜಲೋನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಶಿಲ್ಪ ಡೇವಿಡ್‌ನಲ್ಲೇ ಆಗಲಿ, ಲಿಯೋನಾರ್ಡೋನ ಕುದುರೆಗಳ ರೇಖಾಚಿತ್ರದಲ್ಲೇ ಆಗಲಿ ಅಥವಾ ನವೋದಯ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಇನ್ನಾವುದೇ ಮನುಷ್ಯರು ಯಾ ಪ್ರಾಣಿಗಳಿರಲಿ- ಅವು ಸಾದಾ ಜೀವಿಗಳಲ್ಲ. ಚಿತ್ರಕಾರನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಆದರ್ಶ ರೂಪಗಳು ಅವು. ಅರ್ಥಾತ್, ನಿಜವಾಸ್ತವದ ಎಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯರ ಆದರ್ಶೀಕರಣ- ನವೋದಯದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಮನುಷ್ಯರು. ಆ ಕಾಲದ ಕಲಾಮೀಮಾಂಸಕಾರ ಆಲ್ಬರ್ಟಿ ಎಂಬಾತ ಇದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ: 'ನಾವು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ದೇಹವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಎಲ್ಲ ದೇಹಗಳಲ್ಲೂ ಹಂಚಿಕೊಂಡಿರುವ ಉತ್ತುಂಗ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತೇವೆ'. ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದುವರೆಸಿ ಕಲಾವಿದ ಮೈಖೆಲೆಂಜಲೋ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ- 'ಇದು ಬರೀ ಆದರ್ಶಗಳ ಸಂಗ್ರಹದ ಕೆಲಸವಲ್ಲ; ಕಲಾವಿದನ ಕಲ್ಪನೆಯ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಸಾಕಾರಗೊಳಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ'.[೧]

ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮ

ನವೋದಯ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಈ ತಂತ್ರಗಳು, ಈ ಮೀಮಾಂಸೆ, ಈ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ- ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಪ್ರಭಾವಬೀರಿದ್ದು ೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ; ನವೋದಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಉತ್ತುಂಗ

ಕಾಲವೆಂದು ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಸೂಚಿಸುವ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ. ಆದರೆ, ಇದಕ್ಕೂ ಬಹಳ ಮುಂಚೆಯೇ ನಾಟಕಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ ನವೋದಯದ ಕಲ್ಪನೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತ್ತು.

ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕೃತಿ- ನಾಟಕಕಾರ ಎಂಬಂತಹ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ನವೋದಯವು ಉಂಟುಮಾಡಿದ ಮೊದಲ ಬದಲಾವಣೆಯೆಂದರೆ- ನಾಟಕಕೃತಿ ಎಂಬ ಲಿಖಿತ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸತೊಡಗಿದ್ದು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಬಹುಶಃ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಪರಂಪರೆಗಳ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ ಬಂತು. ಆ ಕಾಲದ ಮಾನವಿಕ ಅಭ್ಯಾಸಗಳು ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ರೋಮನ್ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಾಡತೊಡಗಿದಾಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅವುಗಳ ಗಮನ ಆ ಕಾಲಗಳ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಟ್ರಾಜೆಡಿ, ಕಾಮೆಡಿಗಳತ್ತ ಹರಿಯಿತು. ೧೪ನೇ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲಲ್ಲೇ ಆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ಕೆಲವು ಪಂಡಿತರು ಹೊಸ ಟ್ರಾಜೆಡಿ-ಕಾಮೆಡಿಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಮುಂದೆ, ೧೪೫೩ರಲ್ಲಿ ಕಾನ್‌ಸ್ಟಾಂಟಿನೋಪಲ್ ತುರ್ಕಿಯ ವಶವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿದ್ದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗ್ರೀಕ್-ರೋಮನ್ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ವಲಸೆ ಬಂದಾಗ, ಈ ಮಾನವಿಕ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಆಕರಗಳು ಒದಗಿದವು. ಹೊಸ ನಾಟಕಕೃತಿಗಳೇ ಅಲ್ಲದೇ ರೋಮನ್ ರಂಗಮಂದಿರ-ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗಳ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಮಾಡಿಸುವ ವೆಟ್ರೂವಿಯಸ್ ಎಂಬಾತನ ಅರ್ಕಿಟೆಕ್ಚುರಾ ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವೂ ಅನ್ವೇಷಿತವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ, ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರಕಿದ್ದೇ, ಇಟಲಿಯನ್ ದೇಶಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ನಾಟಕಕೃತಿಗಳು ರಚಿತವಾಗತೊಡಗಿದವು. ಇಟಲಿಯ ನಗರ ರಾಜ್ಯಗಳ ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ, ಮೇಲುಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗತೊಡಗಿದವು.

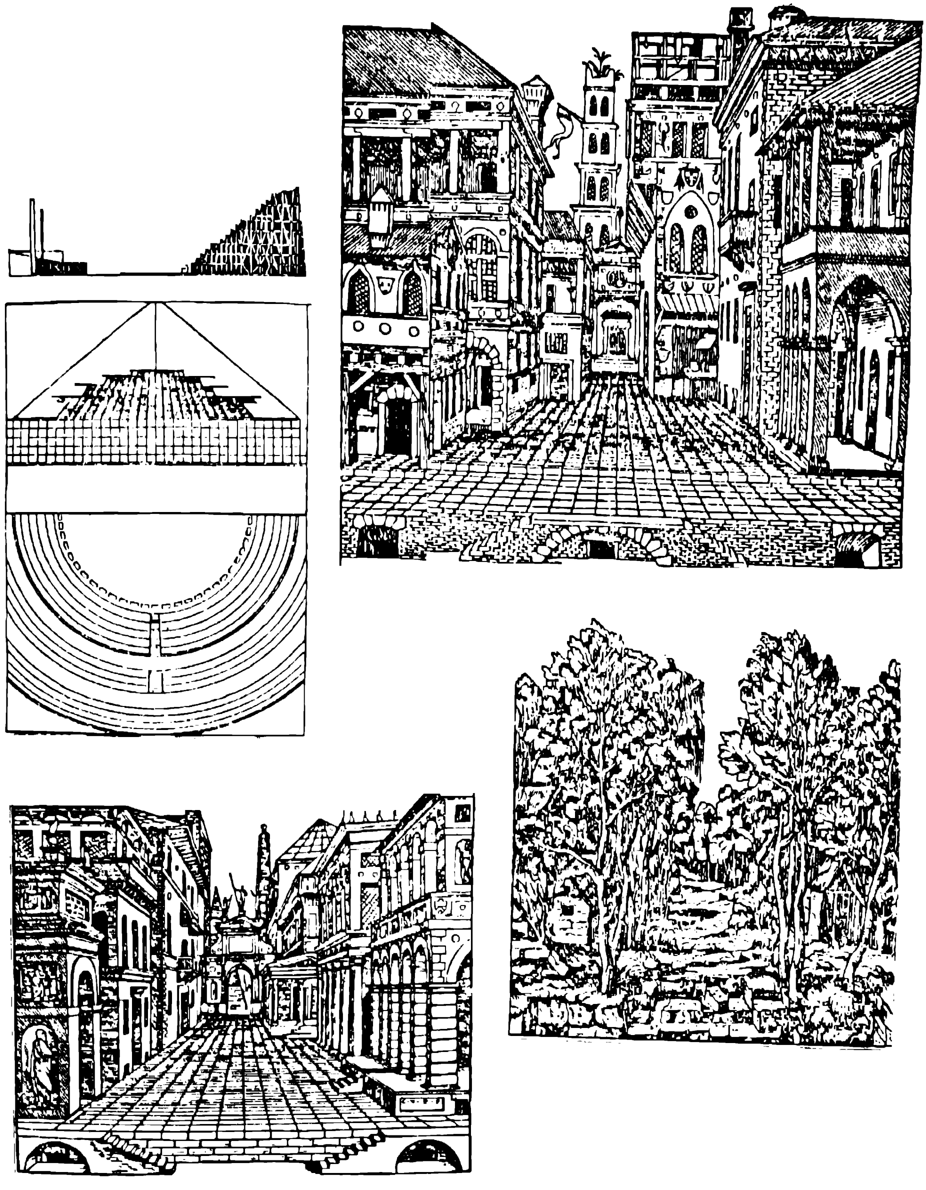
ಈ ಹೊಸ ಇಟಾಲಿಯನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಆಸ್ಥಾನ-ಅಕಾಡೆಮಿಗಳ ಹವ್ಯಾಸಿಗಳಿಂದಲೇ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಹಾಗೂ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಗಣ್ಯವರ್ಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತರಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಕಡೆಗೂ ಇದು 'ಪಂಡಿತ ಪ್ರದರ್ಶನ'ವೇ ಆಗಿ ಉಳಿಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇರಬೇಕು- ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಹಲವು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಯೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುವಂತಹ ನಾಟಕಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಅರಿಯಾಸ್ಟೋ, ನಿಕೋಲೋ, ಮ್ಯಾಖಿಯಾವಿಲಿ, ಟ್ರಿಸಿನೋ, ಸಿಂಥಿಯೋ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ಹೊಸ ಇಟಾಲಿಯನ್ ನಾಟಕಕಾರರು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದರು; ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ರೋಮನ್ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮೀಮಾಂಸೆ- ನಿಯೋಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಸಿದ್ಧಾಂತ- ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ಈ ಮಾರ್ಗವು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಮಾತ್ರ ಸುಮಾರು ಒಂದು ಶತಮಾನದಷ್ಟು ತಡವಾಗಿ, ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನದ ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ. ಅದನ್ನು ಮುಂದೆ ಗಮನಿಸೋಣ.

ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಹಾಗೂ ಸೀನರಿ

ಇಟಲಿಯ ಈ ನವೋದಯ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಇವತ್ತಿಗೂ ಉಳಿಯುವಂತಹ ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿದ್ದು- ಒಂದೇ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ. ಯುರೋಪಿಗೇ ಮೂಲ ಮಾದರಿಯಾದ ಹೊಸ ರಂಗಮಂದಿರ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಆ ಕಾಲದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಖ್ಯಾತನಾಮರಾಗಿದ್ದ ಹಲವರು ಈ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಕೈಯಾಡಿಸಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಇರಬೇಕು- ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳ ಹಲವು ಕಲ್ಪನೆಗಳು ನೇರವಾಗಿಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಬಹಳಷ್ಟು ಜನ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಕಲಾವಿದರು ಸೇರಿ ಅನೇಕ ದಶಕಗಳಾದ್ಯಂತ ನಡೆಸಿದ ಈ ದೃಶ್ಯ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಮೂರು ವಿಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ನೋಡಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದು- ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ದೃಷ್ಟಿದೂರ ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ 'ಸೀನರಿ'ಗಳ ರಚನೆ; ಎರಡನೆಯದು- ಇಂಥ ಸೀನರಿಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ನಡುವೆ ಬದಲಿಸುವ ಯಂತ್ರ-ತಂತ್ರಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯದು- ಈ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ.

ಇಟಾಲಿಯನ್ ಸೀನರಿಗಳ ಪಿತಾಮಹನೆನ್ನಬಹುದಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ- ಸೆಬಾಸ್ಟಿಯಾನೋ ಸೆರ್ಲಿಯೋ (೧೪೭೫-೧೫೫೪). ಈತ ರೋಮನ್ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿ ವೆಟ್ರೂವಿಯಸ್‌ನ ಆರ್ಕಿಟೆಕ್ಚುರಾ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿದ್ದ, ಹಾಗೆಯೇ ತನ್ನ ಕಾಲದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಲ್ಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಹೊಸ ತಂತ್ರಗಳ ಆವಿಷ್ಕಾರವನ್ನು ಬಲ್ಲವನಾಗಿದ್ದ. ಈ ಎಲ್ಲ ಮೂಲಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ಆತ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪದ ಬಗ್ಗೆ ಆರ್ಕಿಟೆಕ್ಚುರಾ ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಬರೆದ. ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾಗ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಮೀಸಲಾಗಿದೆ.

ಸೆರ್ಲಿಯೋನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೋಮನ್ ಮಾದರಿಯ ಇಟಾಲಿಯನ್ ಟ್ರಾಜೆಡಿಗಳು, ಕಾಮೆಡಿಗಳು ಮತ್ತು ಸಟೈರ್‌ಗಳು (ಇದಕ್ಕೆ ಇಟಾಲಿಯನ್ನರು ಗ್ರಾಮನಾಟಕ-ಪ್ಯಾಸ್ಟೋರಲ್- ಎಂಬ ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರು)



೩.೨೧. ಸೆರ್ಲಿಯೋ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಹೊಸ ರಂಗಸ್ಥಾನದ ನಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ಕಾಮೆಡಿ, ಟ್ರಾಜೆಡಿ ಮತ್ತು ಸಟೈರ್ ಪ್ರಕಾರದ ಸ್ಥಾನಗಳು.

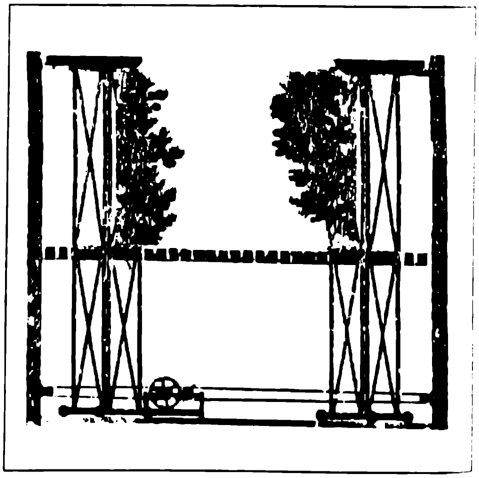
ಆಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ಅಕಾಡೆಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಆ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಸೆರ್ಲಿಯೋ, ಆಯತಾಕಾರದ ಮೊಗಸಾಲೆಯ ಒಂದು ತುದಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಲು ಬರುವಂತೆ ಹಿಂಪರದೆ-ವಿಂಗು-ಜಾಲರಿಗಳ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸವೊಂದನ್ನು ಯೋಜಿಸಿದ. ಈ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಮೂಲಪ್ರೇರಣೆ ರೋಮನ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ. ಆದರೆ ಸೆರ್ಲಿಯೋನ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ, ಕಟ್ಟಡದ ಬದಲು ದೃಷ್ಟಿದೂರ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿ ಚಿತ್ರಿಸಲಾದ ವಿಂಗು-ಪರದೆ-ಜಾಲರಿಗಳೇ ಕಟ್ಟಡದ ಭಾಸ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿದ್ದವು. ಟ್ರಾಜೆಡಿಗೆ ಒಂದು, ಕಾಮೆಡಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು, ಸಟೈರ್ ಯಾ ಪ್ಯಾಸ್ಟೊರಲ್‌ಗಳಿಗೆ ಮತ್ತೊಂದು- ಹೀಗೆ ಮೂರು ದೃಶ್ಯಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಸೆರ್ಲಿಯೋ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ ಈ ಒಂದೊಂದೂ ಪ್ರಕಾರದ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಆ ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲಾ ದೃಶ್ಯಗಳಿಗೂ ಈ ರಂಗ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಖಾಯಂ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಾಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಸೆರ್ಲಿಯೋನ ಈ ಮೂರು ರಂಗವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಹಿಂದೆ ರೋಮನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಥಳೈಕ್ಯದ ಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ; ಹಾಗೇ ನವೋದಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ-ಆದರ್ಶೀಕರಣಗಳ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೂ ಇದೆ. ಇಡೀ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಸಾಕು ಎಂಬುದು ರೋಮನ್ ಸ್ಥಳೈಕ್ಯದ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಬಂದದ್ದಾದರೆ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಒಂದೇ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಸಾಕೆನ್ನುವುದು ನವೋದಯದ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ-ಆದರ್ಶೀಕರಣಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು. ಸಮತಟ್ಟಾದ ಪರದೆ-ವಿಂಗುಗಳ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರದಿಂದಲೇ ಆಳದ ಭಾಸಹುಟ್ಟಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿದೂರ ತಂತ್ರ ಮಾತ್ರ ನೇರವಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಂಥದು. ಆ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಂತೆ ಸೆರ್ಲಿಯೋನ ವಿನ್ಯಾಸವೂ, ಎಲ್ಲ ರೇಖೆಗಳೂ ದೂರದ ಒಂದು ಅನಂತ ಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿ ಸಂಧಿಸುವ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿಯೇ, ಬದಿಯ ವಿಂಗುಗಳು ರಂಗದ ಮುಂಭಾಗದ ರೇಖೆಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿರದೆ ತುಸು ಓರೆಯಾಗಿರಬೇಕೆಂದೂ, ರಂಗದ ಹಿಂಬದಿಗೆ ಹೋದಂತೆ ವಿಂಗುಗಳು ತುಸು ಹತ್ತಿರವಾಗುತ್ತ ಜಾಲರಿಯ ಎತ್ತರ ತಗ್ಗುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕೆಂದೂ ಮತ್ತು ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೆ ಕೂಡುವಂತೆ ರಂಗದ ನೆಲವೂ ಹಿಂಬದಿಗೆ ಹೋದಂತೆ ತುಸು ಏರುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕೆಂದೂ ಸೆರ್ಲಿಯೋನ ವಿನ್ಯಾಸ ನಿಗದಿಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಸೆರ್ಲಿಯೋನ ಈ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿದವೆಂದರೆ ಅವು ಕೂಡಲೇ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾದವು. ಅವನ ವಿನ್ಯಾಸಗಳೂ ಹಲವು ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಮರುಮುದ್ರಣವಾಗುತ್ತ ಆಮೇಲಿನ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಯುರೋಪಿನಾದ್ಯಂತ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ವಿಂಗು-ಪರದೆ-ಜಾಲರಿಗಳ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗೆ ಮೂಲಪ್ರೇರಣೆಯಾದವು.

ಸೆರ್ಲಿಯೋನ ಈ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಆಸ್ಥಾನ-ಅಕಾಡೆಮಿಗಳ ಧೀಮಂತ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಾದರೂ, ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ದೃಶ್ಯದಾಹಕ್ಕೆ ಸಾಲದೆನಿಸಿದವು. ಇಡೀ ನಾಟಕ ಒಂದೇ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯಬೇಕೆಂಬ ಈ ಕಲ್ಪನೆ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೊಸತಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದ ಓಪೆರಾ, ಬ್ಯಾಲೆಗಳಿಗೆ ಶುಷ್ಕವೆನಿಸಿದವು. ಆದಕ್ಕಾಗಿ ಇದೇ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ರೂಪಾಂತರಿಸಿಕೊಂಡು ದೃಶ್ಯದಿಂದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಇಡೀ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಲಾಯಿತು. ಇಂಥ ದೃಶ್ಯಬದಲಾವಣೆಯ ತಂತ್ರಗಳ ಜನಕ- ನಿಕೋಲೋ ಸಬಾಟ್ಟಿನಿ (೧೫೭೪-೧೬೫೪) ಎಂಬಾತ.

‘ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಹಾಗೂ ಯಂತ್ರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ಕೈಪಿಡಿ’ ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಆತ ದೃಶ್ಯಬದಲಾವಣೆಗೆ ಮೂರು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು- ‘ಚಾರಿಯೆಟ್ ಎಂಡ್ ಪೋಲ್’ ಎಂಬ ವಿಧಾನ. ಈ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿವಿಂಗನ್ನೂ ಒಂದೊಂದು ದೂಡುಗಾಡಿಯ ಮೇಲಿರುವ ಕಂಬಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೂಡುಗಾಡಿಯು ರಂಗದ ನೆಲದಮೇಲೆ ಕೊರೆದ ಪಳಿಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗವೇದಿಕೆಯ ಕಡೆಗೆ ಅಥವಾ ಬದಿಗೆ ಚಲಿಸುವಂತ

೩.೨೨. ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಬದಲಾವಣೆಗಾಗಿ ಆವಿಷ್ಕರಿಸಿದ ‘ಚಾರಿಯೆಟ್ ಎಂಡ್ ಪೋಲ್’ ವಿಧಾನ.



ಕೂರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ವಿಂಗುಗಳಿರುವ ಇಂಥ ದೂಡು ಗಾಡಿಗಳನ್ನು ಹಗ್ಗಗಳಿಂದ ಕಟ್ಟಿ, ರಾಟೆಯ ಮೂಲಕ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಒಬ್ಬನೇ ನಿಯಂತ್ರಕ ಇಡೀ ದೃಶ್ಯಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಬಾಟ್ಟಿನಿಯ ಈ ಪದ್ಧತಿಯೇ ಹದಿನೆಂಟನೇ ಶತಮಾನದ ತನಕವೂ ಬಹುಪಾಲು ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಬಳಸಲ್ಪಡು ತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದು ಇದರ ಅನುಕೂಲವನ್ನೂ, ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ರಂಗಮಂದಿರ

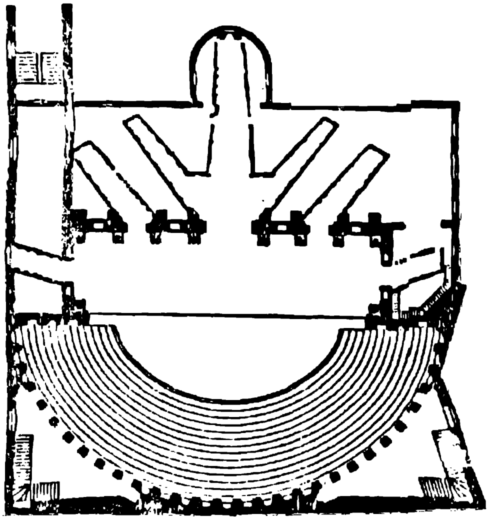
ಈ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳು ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಕಟ್ಟಡ ವೊಂದು ಅಗತ್ಯವಾಗುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದವು. ಹಾಗೆ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಕಟ್ಟಡಗಳಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಉಳಿದಿರುವ ಹಳೆಯ ರಂಗಮಂದಿರ– ಥಿಯೇಟ್ರೋ ಒಲಂಪಿಕೋ. ವೆಟ್ರೂವಿಯಸನ ಗ್ರಂಥದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಆಂದ್ರೆ ಪಲ್ಲಾಡಿಯೋ ಎಂಬಾತ ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಿದ ಈ ರಂಗಮಂದಿರವು ಹೆಚ್ಚೂಕಮ್ಮಿ ರೋಮನ್ ರಂಗಕಟ್ಟಡದ ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿ ಎಂಬಂತಿದೆ. ಅರ್ಧವೃತ್ತಾಕಾರದ ಪಾವಟಿಗೆ ಗಳಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹ, ನಡುವೆ ಅರ್ಧ ವೃತ್ತಾಕಾರದ ಮೇಳರಂಗ–ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ, ರಂಗ ವೇದಿಕೆಯ ಹಿಂಬದಿಗೆ ಅರಮನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಕಮಾನು ಕಿಟಕಿಗಳ ಖಾಯಂ ಕಟ್ಟಡ– ಇವೆಲ್ಲ ರೋಮನ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ಅನುಕರಣೆಯೇ. ಪಲ್ಲಾಡಿಯೋ ಮಾಡಿರುವ ಮುಖ್ಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಎರಡೇ– ಒಂದು ಸೆರ್ಲಿಯೋನ ಸೂಚನೆ ಯಂತೆ ರಂಗದ ನೆಲವನ್ನು ಹಿಂಬದಿಗೆ ಏರುತ್ತ ಹೋಗು ವಂತೆ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದು. ಇನ್ನೊಂದು– ವೇದಿಕೆಯ ಹಿಂಬದಿಯ ಕಟ್ಟಡದಲ್ಲಿ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಮಾನಿನೊಳಗೂ ಕಿರಿದಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವ ಕಮಾನುಗಳ ಓಣಿಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ್ದು. ಇಂಥ ಹಲವಾರು ಓಣಿಗಳನ್ನು ಅರ್ಧವೃತ್ತಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸುವ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದ ಯಾವುದೇ ಭಾಗಕ್ಕೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಓಣಿ ಕಾಣುವಂತೆ ಈ ವಿನ್ಯಾಸ ರೂಪಿತವಾಗಿದೆ.

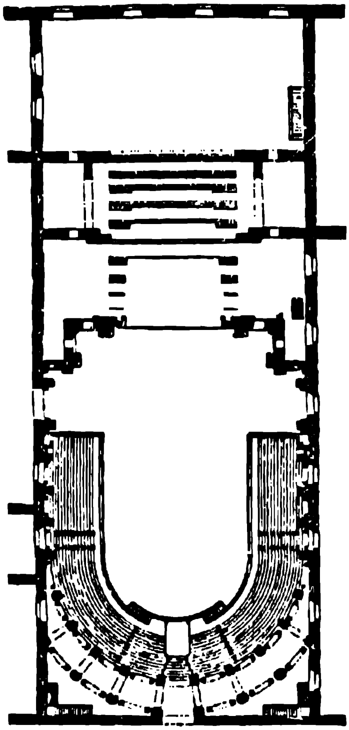
ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ರಂಗಮಂದಿರ ೧೬೧೮ರಲ್ಲಿ ಪರ್ಮಾ ಎಂಬ ನಗರದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತ ವಾಯಿತು. ಈ ರಂಗಮಂದಿರದ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ– ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ತುಂಬ ಪ್ರಚಲಿತ ವಾದ 'ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರ'ದ ಮೂಲಾಂಶಗಳು ಇದರಲ್ಲಿ ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಈ ರಂಗಮಂದಿರದ ರಂಗವೇದಿಕೆ ಆಯತಾಕಾರದ್ದಾಗಿದ್ದು ಅದರಲ್ಲಿ ಸೆರ್ಲಿಯೋನ ವಿನ್ಯಾಸ ದಂತೆ ವಿಂಗು, ಫರದೆ, ಜಾಲರಿಗಳ ಜೋಡಣೆಯಿದೆ. ಸಬಾಟ್ಟಿನಿ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ ಹಲವು ವಿಂಗು, ಪರದೆ, ಜಾಲರಿ ಗಳನ್ನು ಒಂದರ ಹಿಂದೊಂದು ಜೋಡಿಸಲಾಗಿದ್ದು ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾವಣೆಯ ಅವಕಾಶ ಕಲ್ಪಿಸಿದೆ. ವಿಶೇಷವಾದ ಸೇರ್ಪಡೆಯೆಂದರೆ ಈ ಇಡೀ ರಂಗವೇದಿಕೆಯ ಮುಂಬದಿಗೆ ಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಚೌಕಟ್ಟು ಹಾಕುವ ಹಾಗೆ ಚೌಕಟ್ಟೊಂದನ್ನು ಹೊಂದಿಸಲಾಗಿದೆ.

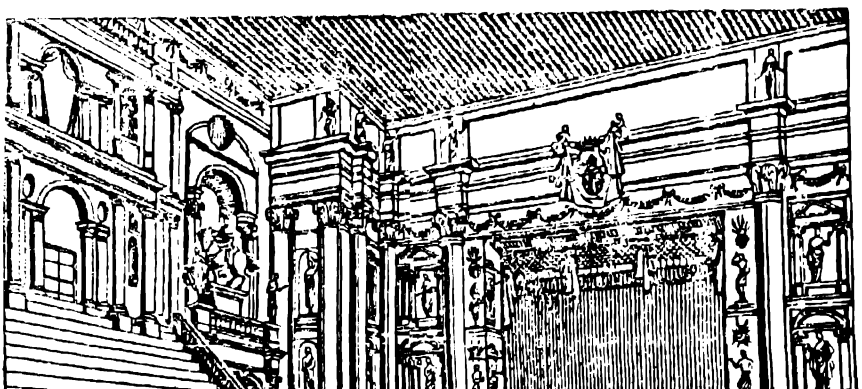
ಇಂಥ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಆ ರಂಗಮಂದಿರ ಯಾಕೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಕೊಂಡಿರಬಹುದು– ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಎರಡು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ರಂಗ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಊಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನವೋದಯದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ದೃಷ್ಟಿದೂರದ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸ ಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಡ, ಕಂಬ, ಕಿಟಕಿಗಳ ಚೌಕಟ್ಟು ಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ರಂಗಚೌಕಟ್ಟೂ ಕೂಡಾ ಅಂಥದೇ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೇ, ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳ ಯಂತ್ರ–ತಂತ್ರ ಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಮುಚ್ಚಿಡಲಿಕ್ಕೂ ಇದನ್ನು ಸೇರಿಸಿರ ಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಡಬೇಕಾದ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಅಂಶ– ಆಗಿನ್ನೂ ಆ ಚೌಕಟ್ಟು ರಂಗವೇದಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಾ ಗೃಹದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸುವ ಸಾಧನವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗು ತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ– ಎಂಬುದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಆಗಿನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಆ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಒಳಗಷ್ಟೇ ನಡೆಯದೆ ಅದರ ಎದುರೂ ಚಾಚಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗವೇದಿಕೆಗೂ ಈ ರಂಗವೇದಿಕೆಗೂ ಇರುವ ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇದೇ.

ಪರ್ಮಾದ ರಂಗಮಂದಿರವು ಯುರೋಪಿಗೆ ರಂಗ ವೇದಿಕೆಯ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟರೆ ಆ ಕಾಲದ ವೆನಿಸ್‌ನ ಒಪೆರಾ ಮಂದಿರಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟವು. ಈ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹಗಳಲ್ಲಿ ಲಾಳಾಕಾರದ ಮೂರಂತಸ್ತಿನ ನಿರ್ಮಿತಿಗಳಿದ್ದು ಮೊದಲೆರಡು ಅಂತಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕೂರುವ ಬಾಕ್ಸ್‌ಗಳು–ಖಾನೆಗಳು– ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದ ದುಬಾರಿ ಟಿಕೆಟಿನ ಭಾಗ ಇದು. ಮೇಲಿನ ಅಂತಸ್ತಿಗೆ ಗ್ಯಾಲರಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಿತ್ತು; ಅಲ್ಲಿ ಬಾಕ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕೂತ ಗಣ್ಯವರ್ಗದ ಆಳುಕಾಳುಗಳು ನಿಂತಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಲಾಳಾಕಾರದ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ನಡುವಿನ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಹೊಂಡ– Pit- ಎಂದು ಹೆಸರಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿ ಕಡಿಮೆ ಟಿಕೆಟಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ, ಅಂತಸ್ತಿನ ಬಗ್ಗೆ ಕಾಳಜಿಯಿಲ್ಲದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಶೋಕಿ ಯುವಕರೂ ಓಡಾಡುತ್ತ ನಾಟಕ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಮುಂದಿನ ಶತಮಾನ ಗಳಲ್ಲಿ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಪಬ್ಲಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್ಸ್ ಎಂಬ

೩.೨೩. ನವೋದಯ ಇಟಲಿಯ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು – ಥಿಯೆಟ್ರೊ ಒಲಂಪಿಕೊ ಮತ್ತು ಪರ್ಮಾದ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ನಕ್ಷೆ. ಇನ್ನೊಂದು – ಪರ್ಮಾದ ರಂಗಮಂದಿರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ ಮತ್ತು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳ ಚಿತ್ರ.







ಹೆಸರಿನಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ನಾಟಕಮಂದಿರಗಳ ಮೂಲಮಾದರಿ ಇದು.

ರಂಗತಂತ್ರಗಳು

ಕಡೆಯದಾಗಿ, ರಂಗಪ್ರಕಾಶ ಮತ್ತು ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಾದ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲೇ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಮೇಲ್ಛಾವಣಿಯಿರುವ ರಂಗಮಂದಿರದೊಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಕೃತಕ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ದೃಶ್ಯಬದಲಾವಣೆಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಸಬಾಟ್ಟನಿಯೇ ಇದಕ್ಕೂ ಉಪಾಯಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿದ್ದಾನೆ. ವಿಂಗು–ಜಾಲರಿಗಳ ಸಂದಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗವೇದಿಕೆಯ ಎದುರು ಕೆಳಭಾಗದಲ್ಲಿ ಎಣ್ಣೆದೀಪಗಳನ್ನೂ, ಮೇಣದ ಬತ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಇಟ್ಟು ರಂಗಪ್ರಕಾಶವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸಬಾಟ್ಟನಿ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಮೇಣದ ಬತ್ತಿಯೊಂದರ ಮೇಲೆ ಮುಚ್ಚಳವಿಲ್ಲದ ಸಿಲಿಂಡರೊಂದನ್ನು ಗಡಗಡೆಯ ಮೂಲಕ ಇಳಿಸುವುದರಿಂದ ಪ್ರಕಾಶದ ಪ್ರಖರತೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಬಹುದೆಂದು ಸಬಾಟ್ಟನಿಯ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಸಹಿತ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನು, ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಆ ಪುಸ್ತಕ ವಿವರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿಯಲಿಕ್ಕೆ ಆ ಪುಸ್ತಕದ ಅಧ್ಯಾಯ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಸಾಕು:

"*ಅಧ್ಯಾಯ ೩೪: ಡಾಲ್ಫಿನ್ನುಗಳು ಮತ್ತಿತರ ದೈತ್ಯ ಸಮುದ್ರ ಪ್ರಾಣಿಗಳು ನೀರುಗುಳುತ್ತ ಈಜುವುದನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಬಗೆ.*

ಅಧ್ಯಾಯ ೩೫: ಸದಾ ಹರಿಯುತ್ತಲೇ ಇರುವ ನದಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಬಗೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೩೮ : ನಿಧಾನವಾಗಿ ಆಕಾಶದ ಭಾಗಗಳು ಮೋಡಗಳಿಂದ ಆವೃತವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಬಗೆ

ಅಧ್ಯಾಯ ೪೨ : ಆಕಾಶವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಚಿಕ್ಕ ಮೋಡವೊಂದು ದೊಡ್ಡದಾಗುತ್ತ ಆಗುತ್ತ ಬಣ್ಣ ಬದಲಾಯಿಸುವಂತೆ ಕಾಣಿಸುವ ಬಗೆ.

ಅಧ್ಯಾಯ ೪೩ : ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಹೊತ್ತ ಮೋಡಗಳು ಲಂಬರೇಖೆಯಲ್ಲಿ ಇಳಿಯುವಂತೆ ಮಾಡುವ ಬಗೆ" [೨]

ಹೀಗೆ, ಇಟಲಿಯ ನವೋದಯದ ಗಣ್ಯರಂಗಭೂಮಿಯು ಯುರೋಪಿಗೇ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ತಯಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಇಟಾಲಿಯನ್ ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರವೊಂದು ಯುರೋಪಿನಾದ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಲಿರುವ ದೇಶೀ ಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಆಸ್ಥಾನ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳ ಗಣ್ಯರನ್ನಾಗಲೀ, ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗಗಳನ್ನಾಗಲೀ ಆಶ್ರಯಿಸದೇ, ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ಜನವರ್ಗವನ್ನು ರಸ್ತೆ ರಸ್ತೆಗಳಲ್ಲಿ ರಂಜಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಪ್ರಕಾರವೇ– ಕಮೆಡಿಯಾ ಡೆಲ್ ಆರ್ಟೆ.

ಕಮೆಡಿಯಾ ಡೆಲ್ ಆರ್ಟೆ

ಕಮೆಡಿಯಾ ಡೆಲ್ ಆರ್ಟೆ ಅಂದರೆ ವೃತ್ತಿನಟರ ಹಾಸ್ಯನಾಟಕ ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಅಭಿನಯವನ್ನೇ ವೃತ್ತಿಯಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ನಟರ ತಂಡ ಇದು; ಆಸ್ಥಾನ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳ ಬುದ್ಧಿವಂತರ ಹವ್ಯಾಸವಲ್ಲ. ಗಣ್ಯರಂಗಭೂಮಿಯ ಗಂಭೀರತೆಯಾಗಲೀ, ಪಾಂಡಿತ್ಯವಾಗಲೀ ಇದಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಜನರನ್ನು ರಂಜಿಸುವ ಚುರುಕು ಲೇವಡಿಯೇ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಅಸ್ತ್ರ. ಈ ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರದ ಮೂಲವನ್ನು ಕೆಲವರು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಿದರೆ, ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರು ರೋಮನ್ ಮೈಮ್‌ಗಳ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಗಳಿಗೆ ಕೂಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಎರಡೂ ಸೂಚಿತ ಮೂಲಗಳ ಲಕ್ಷಣವೂ, ಶೈಲಿಯೂ ಕಮೆಡಿಯಾದಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿರುವಂತಿದೆ. ಹದಿನೈದನೇ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಾಗಲೇ ಈ ಪ್ರಕಾರ ಆಗಲೇ ತನ್ನ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿತ್ತೆಂದೂ ಇಟಲಿಯ ಹಲವು ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವೆಂದೂ ದಾಖಲೆಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ.

ಕಮೆಡಿಯಾ ಕಂಪೆನಿಯೆಂದರೆ ಮೂರ್ನಾಲ್ಕು ನಟಿಯರೂ ಕೂಡಿ ಒಟ್ಟು ೧೦–೧೨ ಜನ ನಟರ ಒಂದು ತಂಡ. ತಂಡದ ನಟನಟಿಯರೆಲ್ಲ ಲಾಭನಷ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನವಾದ ಪಾಲುದಾರರು. ಈ ತಂಡಗಳು ವರ್ಷವಿಡೀ ಓಡಾಡುತ್ತಲೇ ಇದ್ದು ಇಟಲಿಯಾದ್ಯಂತ– ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಇಟಲಿಯ ಹೊರಗೂ ಕೂಡಾ– ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಮೂಲತಃ ಇದೊಂದು ಸಂಚಾರೀ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾದದ್ದರಿಂದ ಸಿಗುವ ಯಾವುದೇ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸ್ಥಳಕ್ಕೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಯಾವುದೇ ಮನೆಯ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಮೊಗಸಾಲೆಯಲ್ಲಿ, ಬೀದಿಯ ಚೌಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ– ಎಲ್ಲಾದರೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯಬಹುದಿತ್ತು. ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಮತ್ತು ಪರಿಕರಗಳ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ ಹಾಗೆಯೇ– ಎಲ್ಲಾದರೂ ನವೋದಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸೀನರಿಗಳು ಸಿಕ್ಕಿದರೆ ಅದನ್ನೂ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಏನೂ ಇಲ್ಲದೆಯೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಮೆಡಿಯಾ ತಂಡವೂ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಿತ್ತು.





೩.೨೪. ಕಮೇಡಿಯಾ ಡೆಲ್ ಆರ್ಟೆಯ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ; ಕಮೆಡಿಯಾದ ಎರಡು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ಪಾತ್ರಗಳು.

ಇವು ನಾಟಕಕೃತಿಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ; ಬರಿಯ ಕಥಾಹಂದರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸೂಚಿಸುವ 'ಸಿನೇರಿಯೋ'ಗಳಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಟರೇ ಆಯಾ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂಥ ಸುಮಾರು ೭೦೦ ಸಿನೇರಿಯೋಗಳು ಆ ಕಾಲದಿಂದ ನಮಗೆ ದೊರಕಿದ್ದು, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು– ಪ್ರೇಮ, ಕಲಹ, ಒಳಸಂಚು, ವೇಷಬದಲಾವಣೆ– ಮುಂತಾದ ಘಟನೆಗಳ ಸುತ್ತ ಹೆಣೆದ ರಂಜಕ ಕಥಾನಕಗಳು. ಒಂದು ಜೋಡಿ ಪ್ರೇಮಿಗಳ ಮಿಲನಕ್ಕೆ ಅವರ ಹಿರಿಯರಿಂದ ತೊಂದರೆ ಒದಗುವುದು; ಸೇವಕರ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯ ನೆರವಿನಿಂದ ಆ ತೊಂದರೆಗಳನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿಕೊಂಡು ಆ ಪ್ರೇಮಿಗಳ ಜೋಡಿ ಒಂದಾಗುವುದು– ಇದು, ಸಾಧಾರಣವಾದ ಒಂದು ಕಥಾಮಾದರಿ.

ಇಂಥ ಕಥಾಮಾದರಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಆ ಪ್ರಕಾರ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ಸಿದ್ಧಪಾತ್ರಗಳೇ ಈ ಕಮೆಡಿಯಾ ಪ್ರಕಾರದ ಮುಖ್ಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಈ ಸಿದ್ಧಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ– ನೇರಪಾತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ಪಾತ್ರಗಳೆಂಬ ಎರಡು ವಿಧಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಕಥಾಹಂದರದ ಮುನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹುಡುಗ ಹುಡುಗಿಯ ಜೋಡಿ ಸೀದಾ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿದ್ದರೆ, ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ಪಾತ್ರಗಳ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಯಜಮಾನರು ಮತ್ತು ಸೇವಕರೆಂಬ ಎರಡು ವರ್ಗಗಳಿದ್ದವು. ಪ್ರೀತಿಯ ಸಾಹಸಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬೊಗಳೆಬಿಡುವ ಹೇಡಿ ಕ್ಯಾಪಿಟಾನೋ, ವಯಸ್ಸಾದರೂ ಅದನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಡಲು ಹವಣಿಸುವ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಪ್ಯಾಂಟಲೋನ್– ಇವು ಯಜಮಾನಪಾತ್ರದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಮಾದರಿಗಳು. ಸೇವಕ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಮಾದರಿ– ಹಾರ್ಲೆಕ್ವಿನ್. ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬುದ್ಧಿವಂತನೂ, ದಡ್ಡನೂ ಆಗಿರುವ, ತನ್ನ ದಡ್ಡತನದಿಂದ ಸರಳವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಸಿಕ್ಕಿಹಾಕಿಕೊಳ್ಳುವ, ಆದರೆ ಇನ್ನೇನು ಸೋಲುತ್ತಿದ್ದಾನೆನ್ನುವಾಗ ಅಸಾಧಾರಣ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಬಚಾವಾಗುವ ಚಾಲಾಕಿ ಸೇವಕ– ಹಾರ್ಲೆಕ್ವಿನ್. ಚಾರ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್ನನ ತನಕ ಹಲವು ಯುರೋಪಿಯನ್ ಹಾಸ್ಯನಟರಿಗೆ ಮೂಲಸ್ಫೂರ್ತಿಯಾದ ಮಾದರಿ ಈ ಹಾರ್ಲೆಕ್ವಿನ್. ಈ ಸಿದ್ಧಪಾತ್ರಗಳ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಯೇ ಅವರ ವೇಷಭೂಷಣಗಳೂ, ಪರಿಕರಗಳೂ ಇರುತ್ತಿದ್ದವು. ಪ್ರೇಮಿಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಶೋಕಿ ಇಟಾಲಿಯನ್ ಯುವಕರ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ಪಾತ್ರಗಳು ಚಿತ್ರವಿಚಿತ್ರ ಮುಖವಾಡಗಳು, ಬೋಳುತಲೆ, ಪಟ್ಟೆಪಟ್ಟೆ ಅಂಗಿ– ಮುಂತಾದ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ವೇಷಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಅಭಿನಯದಲ್ಲೂ ಇಂಥಿಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಇಂಥಿಂಥ ತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕೆಂಬ ಸಿದ್ಧಮಾದರಿಗಳಿದ್ದವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅಂಥದೊಂದು ಸಿದ್ಧಮಾದರಿ ಹೀಗಿದೆ:

"ಆತ ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಸತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ತಿಳಿದು ನಾನು ಅವನನ್ನು ಎಳೆದುಹಾಕಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತೇನೆ. ಆಗ ನನ್ನ ಮರದ ಕತ್ತಿ ಕೆಳಗೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಆತ ನನ್ನ ಅಂಡಿನ ಮೇಲೆ ಬಾರಿಸುತ್ತಾನೆ.... ನಾನವನನ್ನು

ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ರಂಗದ ಬಲಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ಒರಗಿಸಿಡುತ್ತೇನೆ. ನಾನು ಇತ್ತ ತಿರುಗಿದ್ದೇ ಆತ ಎದ್ದು ಎಡಮೂಲೆಗೆ ಒರಗಿನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಇದನ್ನು ಎರಡು-ಮೂರುಬಾರಿ ಪುನರಾವರ್ತಿಸುತ್ತೇವೆ."[೩]

ಹೀಗೆ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾಣುವಂತೆ ರೋಚಕವೂ, ರಂಜನೀಯವೂ ಆಗಿದ್ದ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಇಟಾಲಿಯನ್ ಪೇಟೆಗಳ ಕೆಳಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ, ಕಾರ್ಮಿಕ ವರ್ಗಗಳಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದದ್ದು ಸಹಜವೇ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಇಟಲಿಯಿಂದ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್, ಸ್ಪೆಯಿನ್, ಫ್ರಾನ್ಸ್ ಮುಂತಾದ ದೇಶಗಳಿಗೆ ಹರಡಿತು ಹಾಗೂ ಹೋದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಆಯಾ ದೇಶಗಳ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಆಯಾದೇಶಗಳ ಗಣ್ಯರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಮೇಲೂ ಈ ಪ್ರಕಾರ ಅಚ್ಚಳಿಯದ ಪ್ರಭಾವಬೀರಿದೆ. ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಕಾರ ಮೋಲಿಯೆರ್ ಇಂಥ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಉದಾಹರಣೆ.

ನವೋದಯದ ಪ್ರಸಾರ

ಇಟಲಿಯಿಂದ ಫ್ರಾನ್ಸ್, ಸ್ಪೆಯಿನ್ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್; ಅಲ್ಲಿಂದ ಯುರೋಪಿನ ಉಳಿದ ದೇಶಗಳ - ಇದು ಬರಿಯ ಕಮೆಡಿಯಾ ಪ್ರಕಾರವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಇಡಿಯ ನವೋದಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರಸಾರಗೊಂಡ ದಾರಿ. ಹಾಗಂತ, ಯುರೋಪಿಯನ್ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ದೇಶಗಳೆಲ್ಲವೂ ನವೋದಯವನ್ನೇ ಇಟಲಿಯಿಂದ ಎರವಲು ಪಡೆದವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಿಕ್ಕಾಗದು. ನವೋದಯದ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ ೧೪–೧೫ನೇ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಾದಂತೆ, ಯುರೋಪಿನ ಬೇರೆಬೇರೆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ೧೫–೧೬–೧೭ನೇ ಶತಮಾನದ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಆಗತೊಡಗಿದ್ದವು. ಇಂಥ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಿಂದ ಪಕ್ವವಾಗಿದ್ದ ಆ ದೇಶಗಳು ಇಟಾಲಿಯನ್ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿಯೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮದೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ನವೋದಯಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಯುರೋಪಿನ ಬಹುಭಾಗದಲ್ಲಿ ನವೋದಯದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ. ಇಟಲಿಯಲ್ಲಾದಂತೆ– ಹೊಸ ವ್ಯಾಪಾರದ ಉಬ್ಬರ, ಚರ್ಚಿನ ಪ್ರಭಾವದ ಅವನತಿ ಇವೆಲ್ಲ ಈ ನವೋದಯಗಳಿಗೂ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ೧೬ನೇ ಶತಮಾನದ ಯುರೋಪ್ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಹೊಸ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಕಾಣತೊಡಗಿತ್ತು. ಅಂಥ ಬದಲಾವಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದದ್ದು– ಧರ್ಮನಿರಪೇಕ್ಷವಾದ ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವದ ಉದಯ. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲೇ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದ ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವವು ಚರ್ಚು, ಭೂಮಾಲಿಕರು, ಯೋಧರ ಫ್ಯೂಡಲ್ ಪ್ರಾಬಲ್ಯವನ್ನು ಸೋಲಿಸಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿದ್ದು ೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ. ರಾಜನೆಂಬಾತ ದೇವರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಮೇಲುಸ್ತುವಾರಿ ನಡೆಸುವ ಮಧ್ಯವರ್ತಿ– ಎಂಬ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಡೆಯ ಪೆಟ್ಟು ಬಿತ್ತು; ದೇವರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಮನುಷ್ಯರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸಿತು. ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಲಾಭ, ಸಂಪಾದನೆ, ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ ಮುಂತಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂದಂತೆ ಪ್ರಭುತ್ವದಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಧಿಕಾರ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆಯಿತು. ಈ ಕಾಲದ ರಾಜರು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಆರ್ಥಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಧಿಕಾರದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಾಜ ೧೪ನೇ ಲೂಯಿ "ನಾನೇ ರಾಜ್ಯ" ಎಂದು ಉದ್ಗರಿಸಿದ್ದು ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲೇ.

ಈ ಅವಧಿಯ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಸಮಾಜದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ವಿದ್ಯಮಾನ– ಧಾರ್ಮಿಕ ಸುಧಾರಣೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಸುಧಾರಣೆಗಳು. ಐಹಿಕ ಪ್ರಪಂಚದ ವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನೂ ತನ್ನ ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಯಸಿದ ಕ್ಯಾಥೋಲಿಕ್ ಪಂಥದ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನೂ, ಹಠಮಾರಿತನವನ್ನೂ ವಿರೋಧಿಸಿ ಪ್ರಾಟೆಸ್ಟಂಟ್ ಸುಧಾರಣೆಗಳು ಜನ್ಮತಳೆದವು. ಈ ಸುಧಾರಣೆಗಳಿಂದ ಆಘಾತಕ್ಕೊಳಗಾದ ಕ್ಯಾಥೋಲಿಕ್ ಪಂಥವು ತನ್ನ ನಿಲುವನ್ನು ಬಿಗಿಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರತಿಸುಧಾರಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿತು. ಈ ಸುಧಾರಣೆ–ಪ್ರತಿಸುಧಾರಣೆಗಳು ಬರಿಯ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ; ವ್ಯಾಪಾರ, ಬಡ್ಡಿ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅಧಿಕಾರ ಮುಂತಾದ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇವುಗಳ ಮೂಲದಲ್ಲಿದ್ದವು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇದು ಪರ– ವಿರೋಧದ ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳ ನಡುವೆ ಭಾರೀ ದಂಗೆ, ಯುದ್ಧ, ವಲಸೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನವಾಯಿತು. ಧರ್ಮನಿರಪೇಕ್ಷ ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವವೆಂಬುದು ಈ ರಾಜಕೀಯ ಅನಾಯಕತ್ವಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಬಂದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಹೌದು.

ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ಹಾಕಿದ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳು ಪ್ರಕಟವಾದದ್ದೂ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲೇ. ಕೋಪರ್ನಿಕಸ್, ಕೆಪ್ಲರ್, ಗೆಲಿಲಿಯೋ, ನ್ಯೂಟನ್– ಇವರೆಲ್ಲರ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದುರೀತಿ ಸ್ಥಿರಜಗತ್ತಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬುಡಮೇಲು ಮಾಡುವಂಥವೇ. ಅನಾಯಕತ್ವದ ರಾಜಕೀಯಕ್ಕೆ ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವವು ಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನು ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ ಹಾಗೇ ಈ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳು ಚಲನಶೀಲ ಪ್ರಪಂಚದ ಆಗು–ಹೋಗುಗಳನ್ನು ಸ್ಥಿರನಿಯಮಗಳಲ್ಲಿ

ಹಿಡಿದಿಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದವು. ಗ್ರಹಗಳ ಚಲನೆ, ರಕ್ತಪರಿಚಲನೆ, ಭೌತಿಕ ಚಲನೆಯ ನಿಯಮಗಳು, ಚಲನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಗಣಿತದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥೈಸುವ ಕಲನಶಾಸ್ತ್ರ– ಹೀಗೆ ಆ ಕಾಲದ ಸಂಶೋಧನೆಗಳೆಲ್ಲ 'ಚಲನಶೀಲತೆ'ಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದವೇ. ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟು ನಿರ್ಮಿಸಿದಾತ– ಡೆಕಾರ್ಟೆ. ಆತ 'ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ತರ್ಕ'ವೆಂಬ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧಗಳ ನಿಖರವಾದ ಯೋಚನಾ ಕ್ರಮವೊಂದನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ.

ಸಮಾಜದ ಎಲ್ಲ ಮುಖಗಳಲ್ಲೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಸ್ಥಿರ–ಅಸ್ಥಿರಗಳ ನಡುವಿನ ಹೊಯ್ದಾಟವೇ ಆ ಕಾಲದ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ದಾಖಲಾಗಿದೆ. ಈ ಅವಧಿಯು ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಬರೋಕ್' ಎಂಬ ಹೊಸ ಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದೆ. ನವೋದಯದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಸ್ಥಿರವಾದ ಆದರ್ಶ ವಾಸ್ತವವನ್ನೂ, ಸಮತೂಕ ಗಾಂಭೀರ್ಯಗಳ ಶ್ರೀಮಂತ ಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನೂ ಕಾಣಿಸಿದರೆ ಈ 'ಬರೋಕ್' ಶೈಲಿಯು ಬಾಹ್ಯ ಮತ್ತು ಆಂತರಿಕ ಅಲ್ಲೋಲಕಲ್ಲೋಲಗಳನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವಂತಿದೆ. ಬರೋಕ್ ಶೈಲಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲೇ ಬರುವ ರೂಬೆನ್ಸ್, ರೆಂಬ್ರಾಂಟ್, ವ್ಯಾನ್ ಡೈಕ್ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ದೇಶಗಳ ಹಲವು ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳಿರುವ ಕಲಾವಿದರು ತಂತಮ್ಮ ಭಿನ್ನತೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಚಲನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿದಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಕವಿ ಮಿಲ್ಟನ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇಂಥದೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ.

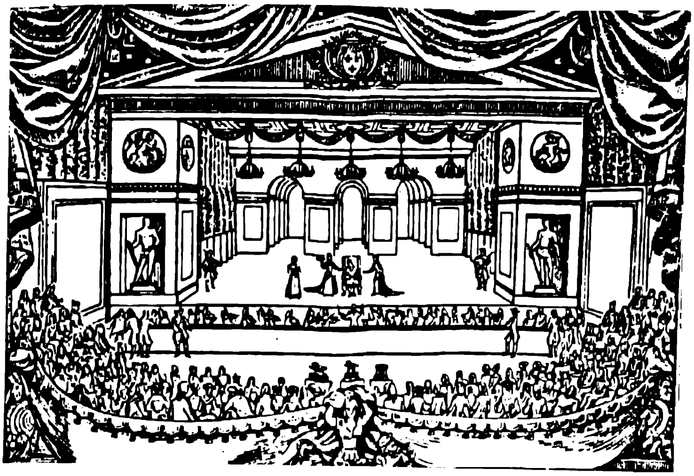
ಫ್ರೆಂಚ್ ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ

ಈ ಬರೋಕ್ ಕಲೆಯ ಚಲನಶೀಲತೆಯನ್ನೂ, ಡೆಕಾರ್ಟೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ತರ್ಕಬದ್ಧತೆಯನ್ನೂ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರಕಾರ– ೧೭ನೇ ಶತಮಾನದ ಫ್ರೆಂಚ್ ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ.[೪] ಮೊದಲು ಇಟಾಲಿಯನ್ ನವೋದಯದ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯು ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ, ಅಂದರೆ ೧೪ನೇ ಲೂಯಿಯ ಆಳ್ವಿಕೆಯು ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ್ನು ಯುರೋಪಿನ ನೇತಾರನಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿದ ಸಂಧಿಕಾಲದಲ್ಲಿ, ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೆ ತಲುಪಿತು.

ಈ ರಂಗ ಉಬ್ಬರಕ್ಕೆ ಫ್ರಾನ್ಸ್ ೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದಿಂದಲೇ ತಯಾರಾಗುತ್ತಿತ್ತು– ಎಂಬುದನ್ನು ರಂಗ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲು ರೋಮನ್ ನಾಟಕಗಳು, ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಪೊಯೆಟಿಕ್ಸ್ ಮೊದಲಾದ ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳು, ಸೆರ್ಲಿಯೋನ ಆರ್ಕಿಟೆಕ್ಚುರಾ ಮೊದಲಾದ ಕೃತಿಗಳು ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲೇ ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದವು. ಹದಿನಾರನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇಟಲಿಯ ಒಪೆರಾಗಳು ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗತೊಡಗಿದವು; ಹೊಸತಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಇಟಾಲಿಯನ್ ಮಾದರಿಯ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಕಮೆಡಿಯಾ ಡೆಲ್ ಆರ್ಟೆಯನ್ನು ಹೋಲುವ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆಯತೊಡಗಿದ್ದವು. ಹದಿನೇಳನೆಯ ಶತಮಾನವು ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ೧೩ನೇ ಲೂಯಿಯ ಮುಖ್ಯಮಂತ್ರಿಯಾಗಿದ್ದ ಕಾರ್ಡಿನಲ್ ರಿಶೆಲೋ ಎಂಬಾತ ರಾಜಕೀಯ ಸ್ಥಿರತೆಗಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಲೆಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೂ ವಿಶೇಷ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಟ್ಟ. ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಫ್ರೆಂಚ್ ಅಕಾಡೆಮಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿದ್ದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ. ಈ ಬುದ್ಧಿವಂತರ ಮಂಡಳಿಗೆ, ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಬೆಂಬಲ ಕೊಡುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಾದದ ಹೊಸ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಜಾರಿಗೊಳಿಸುವ ಕೆಲಸವೂ ವಹಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು.

ಈ ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಹುಪಾಲು ಲಕ್ಷಣಗಳು ಮೂಲತಃ ಇಟಾಲಿಯನ್ ನವೋದಯ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಗಳ ರೂಪಾಂತರಗಳು. ಇದೂ ಮೇಲು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ, ಆಸ್ಥಾನ ವರ್ಗಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದ ಪಂಡಿತ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿತ್ತು; ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರೆಲ್ಲ ಆಸ್ಥಾನ ಕವಿಗಳೂ ಆಗಿದ್ದರು. ಇಟಲಿಯಂತೆ ಇಲ್ಲೂ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ದೃಶ್ಯದಾಹವನ್ನು ತಣಿಸಲು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಒಪೆರಾ ಮತ್ತು ಬ್ಯಾಲೆಗಳನ್ನೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಇಲ್ಲೂ ಕೆಳವರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಮೆಡಿಯಾ ಡೆಲ್ ಆರ್ಟೆ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತು.

ಮುಖ್ಯವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ, ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಆಗಲೇ ವೃತ್ತಿರಂಗತಂಡಗಳ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಸಂಘಟನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿತ್ತು. ನಟರೆಲ್ಲರೂ ಷೇರುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುತ್ತಿದ್ದ ಇಂಥ ಕಂಪೆನಿಗಳು ಆಸ್ಥಾನದ ಸಹಾಯವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು; ಜತೆಗೇ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಟ್ಟು ಹಣವನ್ನೂ ಗಳಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಲಾಭಾಂಶವನ್ನು ನಟರಿಗೆ ಅವರ ಯೋಗ್ಯತಾನುಸಾರ ಹಂಚುವ ಪದ್ಧತಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ನಟರೂ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾಗತೊಡಗಿದ್ದರು; ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಲಾಭಾಂಶದ ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನೋ ಅಥವಾ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟೆಂದೋ ಗೌರವಧನ ಕೊಡುವ ಪದ್ಧತಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ೧೬೮೦ರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಕಾಮೆಡಿ ಫ್ರಾಂಕಾಯ್ಸ್ ಎಂಬ ಕಂಪೆನಿಯೇ ಯುರೋಪಿನ



೩.೨೫. ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗವೈಭವ; ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ವರ್ಸೇಲ್ಸ್ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದರ ದಾಖಲೆ.

ಮೊದಲ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗತಂಡವೆಂದು ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಯೋಗ-ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಇಟಲಿಯ ಪರ್ಸ್ಪೆಕ್ಟಿವ್ ಸೀನರಿಗಳು, ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳು, ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳು ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮೂಲ ಮಾದರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಇಂಥ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಇನ್ನೂ ವೈಭವದಿಂದ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದಲೇ ಇರಬೇಕು- ೧೬೬೦ರಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿದ ಸ್ಕಾಲೆ ಡಿ ಮಶೀನ್ಸ್ ಎಂಬ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ರಂಗವೇದಿಕೆಯ ಅಗಲ ೩೨ ಅಡಿಗಳಷ್ಟಿದ್ದರೆ, ಆಳ ೧೪೦ ಅಡಿಗಳಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿತ್ತು.

ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮೀಮಾಂಸೆ

ನವೋದಯ ಕಾಲದ ಇಟಾಲಿಯನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯು ದೃಶ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿದ ಹಾಗೆ ಈ ರಂಗ ಅವಧಿಯು ಮೀಮಾಂಸೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ್ದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ರೋಮನ್ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಇಟಾಲಿಯನ್ ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ; ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ನಿಖರ ನಿಬಂಧನೆಗಳಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ.

ಈ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ನಿಯಮ ನಿಬಂಧನೆಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನೋಡೋಣ. ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ತತ್ವ- ವೆರಿಸಿಮಿಲಿಟ್ಯೂಡ್ ಅರ್ಥಾತ್, ಸತ್ಯದ ತೋರಿಕೆ. ಈ ಸತ್ಯದ ತೋರಿಕೆಯನ್ನು ಮೂರು ಮಾರ್ಗಗಳಿಂದ ಸಾಧಿಸಬಹುದೆಂದು ಈ ಮೀಮಾಂಸೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆ ಮಾರ್ಗಗಳೆಂದರೆ- ವಾಸ್ತವದರ್ಶನ, ನೀತಿ ಮತ್ತು ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ. ವಾಸ್ತವದರ್ಶನದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕವು ಕೃತಕ-ಕಾಲ್ಪನಿಕವೆನ್ನಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಬಾರದು; ಪುರಾಣದ ಕಥೆಗಳನ್ನೇ ಹೇಳುವಾಗಲೂ ಅನೈಸರ್ಗಿಕವೆನಿಸುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಬಾರದು. ನಾಟಕದ ತಂತ್ರದಲ್ಲೂ ಸ್ವಗತವನ್ನಾಗಲೀ, ಮೇಳವನ್ನಾಗಲೀ ಬಳಸಕೂಡದು. ಸ್ವಗತ ತೀರಾ ಅಗತ್ಯವಾಗುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕಗಳು ನೆಪಕ್ಕಾದರೂ ಜತೆಗೊಂದು ಆಪ್ತಪಾತ್ರ (Confidanti)ವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕಿತ್ತು. ಈ ನಾಟಕಗಳು ಆದರ್ಶ ಪ್ರಪಂಚದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ತೋರಿಸಬೇಕೇ ಹೊರತು ಅಪರೂಪದ ವಿಕೃತಿಗಳನ್ನಲ್ಲ ಎಂಬುದು 'ನೀತಿ'ಯ ನಿಬಂಧನೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ಎಂದರೆ ನಾಟಕದ ಕಥೆ, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಯಾವುದೋ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ದೇಶಕಾಲಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟಗೊಳಿಸದೇ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾಗಿಸಬೇಕು- ಎಂಬುದು.

ಈ ವಾದದ ಇನ್ನೆರಡು ನಿಬಂಧನೆಗಳೆಂದರೆ ನಾಟಕದ ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಶುದ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಐದಂಕದ ವಿನ್ಯಾಸ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಟ್ರಾಜೆಡಿ ಮತ್ತು ಕಾಮೆಡಿ ಎಂಬ ಎರಡೇ ಶುದ್ಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಿವೆಯೆಂದೂ ಈ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸೇರುವ ಕಥೆ ಉಪಕಥೆಗಳನ್ನಾಗಲೀ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನಾಗಲೀ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಮಿಶ್ರಮಾಡಬಾರದೆಂದೂ ಈ ವಾದ ತಾಕೀತುಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳೂ ಐದಂಕದ ಆದರ್ಶ ಸಂವಿಧಾನವನ್ನೇ ಹೊಂದಿರಬೇಕೆಂದು ಈ ವಾದ ಕಟ್ಟುಹಾಕಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ, ಈ ಕಾಲದ ಮೇಲ್ವರ್ಗದ ಅಭಿರುಚಿಯ ಪ್ರತೀಕವೆಂಬಂತೆ ಇದ್ದ ಇನ್ನೊಂದು ನಿಬಂಧನೆ- Decorum ಅರ್ಥಾತ್ ಔಚಿತ್ಯ.

ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರದ ವಯಸ್ಸು, ವರ್ಗ, ಅಂತಸ್ತು, ವೃತ್ತಿ, ಲಿಂಗ- ಇವು ಆ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಕೆಲವು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಸ್ವಭಾವಗಳಿಂದಲೇ ಪಾತ್ರನಿರ್ಮಿತಿಯನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು, ಸ್ವಭಾವದ ಔಚಿತ್ಯವನ್ನು ಕೆಡಿಸಬಾರದು- ಎಂಬುದು ಈ ನಿಬಂಧನೆಯ ತಿರುಳು. ಹಾಗೆಯೇ, ಗ್ರೀಕ್ ಹಾಗೂ ರೋಮನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಸ್ಥಳೈಕ್ಯ, ಕಾಲೈಕ್ಯ, ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯಗಳನ್ನೂ ಈ ವಾದವು ನಿಬಂಧನೆಯೆಂದು ಸೂಚಿಸಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕೆಲವೇ ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ತಾವು ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಕೂತಿದ್ದೇವೆಂಬ ಅರಿವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಹಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹರಿವನ್ನು ಕಾಣಿಸಬಾರದೆಂದೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಇದು ಯಾವ ಸ್ಥಳ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಗೊಂದಲವಾಗಬಾರದೆಂದು ಹಲವು ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತರಬಾರದೆಂದೂ ಈ ಐಕ್ಯಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದೇ ರೀತಿ, ಕ್ರಿಯೆಯ ಐಕ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಯಾವುದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉಪಕಥೆಗಳಿರಬಾರದೆಂದು ಈ ವಾದ ನಿಗದಿಪಡಿಸಿದೆ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ವಿವರವಾದ ನಿಯಮ ನಿಬಂಧನೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಇದನ್ನು ಚಾಚೂ ತಪ್ಪದೆ ಅನುಸರಿಸಬೇಕೆಂದು ನಾಟಕಕಾರರ ಮೇಲೆ ಒತ್ತಡ ಹಾಕಿತ್ತು. ಕಾರ್ನೈಲ್‌ನ 'ದಿ ಸಿಡ್' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಈ ನಿಬಂಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವನ್ನು ಮುರಿದಿದೆಯೆಂದು ಫ್ರೆಂಚ್ ಅಕಾಡೆಮಿ ಅವನನ್ನು ವಿಚಾರಣೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿತಂತೆ! ಇಂಥ ನಿಖರವಾದ ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿ ಯಾಕೆ ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿತು- ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಆ ಕಾಲದ ಸಮಾಜ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಭಿತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ, ಇದು ರಾಜಕೀಯ ಸ್ಥಿರತೆಯನ್ನು ತರಲು ಕಠಿಣ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲ; ಚೈತನ್ಯಶೀಲ- ಚಲನಶೀಲ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ತರ್ಕಪ್ರಮೇಯಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲೂ ಈ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟು ಜಾರಿಗೆ ಬಂದಿದೆ.

ನಾಟಕಕಾರರು ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳು

ಈ ಕಟ್ಟಲೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪಾಲಿಸಿಯೂ ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕೆಲವು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ, ನಾಟಕಕಾರರನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆಯೆಂಬುದು ಈ ಯುಗದ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ. ಮೆಡೀ, ದ ಸಿಡ್, ಹೊರೇಸ್ ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವ ಪಿಯರೇ ಕಾರ್ನೈಲ್ (೧೬೦೬-೧೬೮೪) ಹಾಗೂ ಫೀದ್ರಾ, ಆಂದ್ರೋಮೆಕ್ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವ ಜೀನ್ ರ್‍ಯಾಸೀನ್ (೧೬೩೯-೧೬೯೯) ಈ ಕಾಲದ ಇಬ್ಬರು ಟ್ರಾಜೆಡಿ ನಾಟಕಕಾರರು. ಮೋಲಿಯೆರ್ ಎಂಬ ಕಾವ್ಯನಾಮದ ಜೀನ್ ಬ್ಯಾಪ್ಟಿಸ್ಟ್ ಪೊಕೆಲಿನ್ (೧೬೨೨-೭೩) ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಾಮಿಡಿ ನಾಟಕಕಾರ. ತಾರ್ತೂಫ್, ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಜಂಟಲ್‌ಮನ್ ಮುಂತಾದ ಹಾಸ್ಯನಾಟಕಗಳಲ್ಲದೆ ಈತ ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಂದುವ ಹಾಸ್ಯ-ಬ್ಯಾಲೆಗಳನ್ನೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ಈ ಕಾಲದ ಗಂಭೀರನಾಟಕಗಳು ಯುರೋಪಿನ ಟ್ರಾಜೆಡಿ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕೃತಿಗಳು; ತಮ್ಮ ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳಿಂದಾಗಿಯೇ ಇವತ್ತಿನ ಓದುಗರಿಗೆ ಶುಷ್ಕವೆನಿಸಬಹುದಾದವು. ಐಕ್ಯಗಳನ್ನು ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಪಾಲಿಸುವುದರಿಂದ, ಟ್ರಾಜೆಡಿಯೆಂಬ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಅದರ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಶುದ್ಧ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಲುಪಿಸುವ ಹಠ ಹೊತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳ ಹಾಗೆ ಉನ್ಮತ್ತ ನಾಟಕೀಯತೆಯಾಗಲೀ, ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಬಳಕೆಯಾಗಲೀ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಉಪಕಥೆ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಬದಲಾವಣೆ, ರಂಗಚಲನೆ ಹಾಗೂ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗಳ ವ್ಯಾಪಕ ಬಳಕೆ- ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಪೂರ್ಣ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆಯ ಮೇಲೆ, ಪಾತ್ರದ ಆಂತರ್ಯದ ಮೇಲೆ, ನಿಶ್ಚಲವೆಂದು ಕಾಣುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಮೇಲೆ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿಮರ್ಶಕನೊಬ್ಬ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಹೊರಲೋಕದ ಅಲ್ಲೋಲ ಕಲ್ಲೋಲಗಳನ್ನು ರಂಗದ ಹೊರಗಿಟ್ಟು, ರಂಗದ ಮೇಲೆ- ಆಸ್ಥಾನದ ಒಳ ಆವರಣವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿರುವ ಅವುಗಳ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು, ಆಸ್ಥಾನ ನಡವಳಿಕೆಗಳ ಔಚಿತ್ಯ ಮೀರದಂತೆ ನಿಗ್ರಹಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ.[೫]

ಇಂಥ ನಿಗ್ರಹ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಿತಿಯಾಗದೇ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವ ವಿಶೇಷವನ್ನು ಈ ರಂಗಮಾದರಿಯ ಶಿಖರಕೃತಿ- ರ್‍ಯಾಸೀನ್‌ನ ಫೀದ್ರಾ ಎಂಬ ನಾಟಕ ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಪುರಾಣವೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಈ ನಾಟಕ ಫೀದ್ರಾ ಎಂಬ ರಾಣಿಯ ಮಾನಸಿಕ ಒಳತೋಟಿಗಳ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಪಷ್ಟ ನೈತಿಕ ಅರಿವುಳ್ಳವಳಾಗಿದ್ದೂ ರಾಣಿ ಫೀದ್ರಾ ತನ್ನ ಹತೋಟಿಮೀರಿ ತನ್ನ ಮಲಮಗನನ್ನೇ ಪ್ರೀತಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ಶರಣಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಆಕೆ ತನ್ನ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಆತನಿಗೆ ತಿಳಿಸಿದಾಗ, ಮಲಮಗ ಹಿಪೊಲಿಟಸ್ ಈ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಕಂಡು ಹೇಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಫೀದ್ರಾಳಿಗೆ ಆಮೇಲೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ- ಆತ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರೇಮದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿದ್ದಾನೆಂದು. ಈ ವಿಷಯ ತಿಳಿದದ್ದೇ, ತನ್ನ ಗಂಡ ಥೀಸಿಯಸ್‌ನ ಬಳಿ ತಪ್ಪೊಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೋಗಿದ್ದ ಫೀದ್ರಾ, ಅಸೂಯೆಯಿಂದ ತಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಥೀಸಿಯಸ್‌ನಿಂದ

ದೇಶಭ್ರಷ್ಟಗೊಳಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಹಿಪ್ಪೊಲಿಟಸ್‌ನೂ ಸಾಯುತ್ತಾನ; ಫೀದ್ರಾಳೂ ವಿಷಕುಡಿದು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.

ಒಂದೇ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ, ಇಪ್ಪತ್ನಾಲ್ಕು ಗಂಟೆಗಳ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ, ಒಂದೇ ಕಥಾಸೂತ್ರದಲ್ಲಿ ಮುನ್ನಡೆಯುವ ಈ ನಾಟಕವು ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ನಾಟಕೀಯತೆಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಪಾತ್ರ-ಸನ್ನಿವೇಶ-ಸಂಘರ್ಷಗಳ ಪ್ರಖರ ಪರಿಶೀಲನೆಯಷ್ಟನ್ನೇ ಮಾಡಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಬರುವ ಒಂದೊಂದು ಸಣ್ಣರಂಗಚಲನೆಗಳು– ಉದಾಹರಣೆಗೆ ತನ್ನ ಆಭರಣಗಳ ಭಾರ ತಾಳಲಾರದೇ ಫೀದ್ರಾ ಪೀಠದ ಮೇಲೆ ಕೂರುವಂತಹ ಒಂದೇ ಚಲನೆ– ಶಕ್ತ ನಾಟಕೀಯತೆಯ ಗುಣ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆಯ ಒಂದೊಂದು ಪಲುಕುಗಳೂ ದೊಡ್ಡ ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳು ಸಾಧಿಸುವ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೇ ಸಾಧಿಸಿಬಿಡುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ, ರಂಗಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಮಿತಗೊಳಿಸುವ ಮೂಲಕವೇ ಶಕ್ತವಾಗಿಯೂ ಮಾಡುವ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗವೊಂದನ್ನು ಈ ನಾಟಕ– ಈ ಮೀಮಾಂಸೆ ತೆರೆದುಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಹಸನಕಾರ ಮೋಲಿಯೆರ್, ತನ್ನ ಪ್ರಕಾರದ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಈ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಕಾರರಿಗಿಂತ ತೀರಾ ಭಿನ್ನ. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಕಾರರು ಮೂಲತಃ ಆಸ್ಥಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದರೆ ಮೋಲಿಯೆರ್ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗಗಳಿಗೂ ಪ್ರಿಯವಾಗುವಂಥವನು. ಫ್ರೆಂಚ್ ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಟ್ರಾಜೆಡಿಯು ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆ-ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಮಾಜಗಳ ಹೊರಗೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರದೆ ಉಳಿದರೆ ಮೋಲಿಯೆರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳು ಕಾಲದೇಶದ ಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಪ್ರಯೋಗವಾದವು. ಹಾಗಂತ, ಮೋಲಿಯೆರ್‌ನೂ ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡವನೇ; ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ಪೋಷಿತ ಕಲಾವಿದ ಈತ. ಆದರೆ, ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ, ಈತನ ಮೂಲ ಪ್ರೇರಣೆ ಆ ಕಾಲದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಮೆಡಿಯಾ ಡೆಲ್ ಆರ್ಟೆಯಾಗಿತ್ತೆನ್ನುವುದು. ಕಮೇಡಿಯಾದ ಕಥಾಮಾದರಿ– ಮುದುಕ ಹಿರಿಯರನ್ನು ಬುದ್ಧಿವಂತ ಸೇವಕರ ಸಹಾಯದಿಂದ ಯುವ ಪ್ರೇಮಿಗಳು ವಂಚಿಸಿ ಒಂದುಗೂಡುವುದು–ಈತನ ಮೈಸರ್ ಮತ್ತು ಹಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಈತ ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಕಮೇಡಿಯಾದ ಮೂಲದವೇ– ಒಂದೊಂದು ವಿಶೇಷ ಸ್ವಭಾವವನ್ನೇ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸುವಂಥವು.

ಕಮೆಡಿಯಾದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಿದರೂ ಮೋಲಿಯೆರ್ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಅವನ ತಾರ್ತೂಫ್ ಎಂಬ ನಾಟಕವು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಕುಟುಂಬವೊಂದನ್ನು ಧರ್ಮದ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಮೋಸಮಾಡಲು ಬಂದ ಆಷಾಢಭೂತಿಯೊಬ್ಬನ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಕಾಲದ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಘಟನೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಲೆಂದೇ ಮೋಲಿಯೆರ್ ಈ ನಾಟಕ ಬರೆದಿದ್ದನಂತೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಆತ ಆ ಸಂಘಟನೆಯಿಂದ ಪ್ರಬಲವಾದ ಪ್ರತಿರೋಧವನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಯಿತಂತೆ. ಆ ಪ್ರತಿರೋಧ ಎಷ್ಟಿತ್ತೆಂದರೆ, ಮೋಲಿಯೆರನಿಗೆ ಆಪ್ತನಾಗಿದ್ದ ರಾಜ ಲೂಯಿಯೂ ಒತ್ತಡ ತಡೆಯಲಾರದೆ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬಹಿಷ್ಕರಿಸಬೇಕಾಯಿತು; ಮೋಲಿಯೆರ್ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ವಿವಾದಗ್ರಸ್ತವಾಗದಂತೆ ತಿದ್ದಬೇಕಾಯಿತು. ಮೋಲಿಯೆರ್‌ನ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕ– ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಜಂಟಲ್‌ಮನ್ ಅಂತಸ್ತಿನ ಏಣಿಯನ್ನು ಹತ್ತಬಯಸುತ್ತಿದ್ದ ಆ ಕಾಲದ ಬೂರ್ಜ್ವಾವರ್ಗವನ್ನು ಲೇವಡಿ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಜಂಟಲ್‌ಮನ್ ಆಗಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುವ ಒಬ್ಬ ಶ್ರೀಮಂತ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಎಲ್ಲರಿಂದಲೂ ಟೋಪಿ ಹಾಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಈ ಕಥೆ ಆ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಶೋತ್ತರಗಳ ನೇರವಾದ ವಿಡಂಬನೆ.

ಹೀಗೆ, ಹದಿನೇಳನೇ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕಂಡ ಈ ಉತ್ತುಂಗವೇ ಮುಂದಿನ ನೂರು ನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಫ್ರೆಂಚ್ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ದೃಢವಾದ ಮೂಲಮಾದರಿಯಾಯಿತು. ಇದೇ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಬಂದ ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆ, ಫ್ರೆಂಚ್ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಡಾವಳಿಗಳು, ಫ್ರೆಂಚ್ ನಯನಾಜೂಕುಗಳ ಜತೆಗೂಡಿ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಫ್ರೆಂಚ್ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಗುಣವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ರಮ್ಯನಾಟಕ ಪಂಥ ಬರುವವರೆಗೂ ಇದೇ ಮಾದರಿಯೇ ಫ್ರೆಂಚ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಹಾಗೆಯೇ, ಇದು ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಏಕತಾನತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದನ್ನೂ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ.

ಉಲ್ಲೇಖಗಳು :

೧. ಉಲ್ಲೇಖಿತ, Hale, John R, Rennaissance, TIME Inc 1966, ಪುಟ ೧೦೨–೩.
೨. Nagler A. M, A Source book in Theatrical History, NewYork 1952. ಪುಟ ೮೬, ೧೦೨.
೩. MacGowan, Kenneth & Melnitz, William, The Living Stage, New Jersey, 1955, ಪುಟ ೧೦೬.
೪. Steiner, George, Death of Tragedy, London 1961, ಪುಟ ೧೦೬.
೫. ಅದೇ. ಪುಟ ೭೮–೭೯.

೩.೩

ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಮರಸ್ಯ

ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿ– ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಮೊದಲು ನೆನಪಾಗುವ ಹೆಸರು ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನದು. ಪ್ರಪಂಚದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನಷ್ಟು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬನಿಲ್ಲ. ಅವನ ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕಕಾರ ಬೆನ್ ಜಾನ್ಸನ್ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಅವನು ಒಂದು ಕಾಲದ ನಾಟಕಕಾರನಲ್ಲ; ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಬರುವ ಬರಹಗಾರ. ಜಾನ್ಸನ್ನನ ಈ ಮಾತು ನಿಜವಾಗಿದೆ; ಬೇರೆಬೇರೆ ದೇಶ, ಕಾಲಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿವೆ. ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಚಯ, ವಿಮರ್ಶೆ, ಸಂಶೋಧನೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಬರೆಯಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಈ ಲೇಖಕ ಹಲವರಿಂದ ಹೊಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಕೆಲವರಿಂದ ಬೈಯಿಸಿಯೂ ಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ, ಆತನ ದೈತ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಕಂಡು ದಂಗಾಗದೇ ಇರುವವರು ಯಾರೂ ಇಲ್ಲ.

ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನೆಂಬ ಈ ದೈತ್ಯ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಏನು ಕಾರಣ? ಎಂಬ ಮೂಲ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಹಲವರು ಹಲವು ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಕೆಲವರು ಈ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಎಲಿಜಬೆತನ್ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಂಡರೆ, ಕೆಲವರು ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಕಾಲದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯೇ ಆತ ಉದ್ಭವಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಎಂದು ಕೆಲವರು ಸೂಚಿಸಿದರೆ, ಕೆಲವರು ಅದೊಂದು ಆಕಸ್ಮಿಕ ಪ್ರತಿಭೆ ಎಂದಷ್ಟೇ ಹೇಳಿ ಕೈಮುಗಿದಿದ್ದಾರೆ. ನಿಜವಾಗಿ, ಆ ಕಾಲದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್, ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ ಕೃತಿಗಳು– ಇವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕವೇ ಆ ಕಾರಣದ ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಬಹುದು. ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಹೊರಟಿರುವುದೂ ಅದೇ ಪ್ರಯತ್ನ.

ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನವೋದಯ

ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ, ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನವೋದಯದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ನವೋದಯ ಜೀವನದರ್ಶನದ ಮುಖ್ಯ ಕಾಣ್ಕೆಗಳಾದ ಮಾನವಿಕ ದೃಷ್ಟಿ, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವತಂತ್ರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಕಲ್ಪನೆ ಮುಂತಾದವು ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ ಮೂಲ ಧೋರಣೆಗಳೂ ಹೌದು. ಆದರೂ, ಯುರೋಪಿನ ಬೇರೆ ದೇಶಗಳ ನವೋದಯ ಲೇಖಕರಿಗಿಂತ ಆತ ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಹಾಗೆಯೇ– ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ

ನವೋದಯದ ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಬಾಹ್ಯರೂಪದಲ್ಲಿ ಇಟಾಲಿಯನ್ ಅಥವಾ ಫ್ರೆಂಚ್ ನವೋದಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಮಧ್ಯಯುಗದ ರಂಗಭೂಮಿಗೇ ಹೆಚ್ಚು ಸಮೀಪವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಏನು ಕಾರಣ? ಬಹುಶಃ– ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನವೋದಯವೇ– ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು. ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಮುಖಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನವೋದಯವು ಯುರೋಪಿನ ಉಳಿದ ನವೋದಯಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವುದೇ ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಭಿನ್ನತೆಗೂ ಕಾರಣ– ಎಂದು ಅವರು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ.[೧]

ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ, ಯುರೋಪಿನ ಬೇರೆಬೇರೆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನವೋದಯ ಮೊದಲುಗೊಂಡ ಕಾಲಾವಧಿ ಬೇರೆಬೇರೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಎಲ್ಲೂ ಮಧ್ಯಯುಗ ಮತ್ತು ನವೋದಯಗಳ ನಡುವಿನ ರೇಖೆಯನ್ನು ಖಚಿತವಾಗಿ ಎಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಂತೂ ಈ ರೇಖೆ ಇನ್ನೂ ಅಸ್ಪಷ್ಟ. ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ, ೧೪೮೫ನೇ ಇಸವಿಯನ್ನು– ಅಂದರೆ, ದೀರ್ಘ ಯುದ್ಧಗಳ ನಂತರ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ಟ್ಯೂಡರ್ ವಂಶಾವಳಿ ಸ್ಥಿರ ನಿರಂಕುಶ ಆಡಳಿತವನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿಕೊಟ್ಟ ವರ್ಷವನ್ನು– ನವೋದಯದ ಪ್ರಾರಂಭವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ, ಇದಾಗಿ ೫೦ ವರ್ಷಗಳ ಬಳಿಕ ೮ನೇ ಹೆನ್ರಿ ರೋಮನ್ ಚರ್ಚನ್ನು ರದ್ದುಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಮತ್ತು ಅದರ ಆಸ್ತಿಪಾಸ್ತಿಗಳನ್ನು ಮುಟ್ಟುಗೋಲು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಹೊಸ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಚರ್ಚನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದು– ಪ್ರಮುಖವಾದ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ವಾಣಿಜ್ಯ ವ್ಯಾಪಾರಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ೧೫೫೮ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಎಲಿಜಬೆತ್ ರಾಣಿಯ ಆಳ್ವಿಕೆ ಸಂಕ್ರಮಣಕಾಲವೆಂದು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡನ್ನು ಸೂರ್ಯ ಮುಳುಗದ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ದೃಢವಾಗಿದ್ದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ.

ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಇತಿಹಾಸದ ಈ ಪ್ರಮುಖ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನವೋದಯದ ಬೇರೆಬೇರೆ ಮುಖಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದರೂ ಈ ಯಾವುದೇ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೂ ಆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ 'ಹೊಸಹುಟ್ಟು' ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಮುರಿತವನ್ನು ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಇಟಾಲಿಯನ್ ನವೋದಯದ ಹಾಗೆ, ಈ ನವೋದಯವು ಹಳೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಮುರಿದು ಮೇಲೇಳಲಿಲ್ಲ; ಹಳೆಯ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನೇ ಬಹುಪಾಲು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಮುಂದುವರೆಸಿತು. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಸಂಘಟನೆಗಳಾದ ಪಾರ್ಲಿಮೆಂಟು, ಕೋರ್ಟುಗಳು ಈ ಮುಂದುವರಿಕೆಗೆ ಪ್ರಮುಖ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಇತಿಹಾಸದ ಇಂತಹ ಸಾತತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಡುತ್ತಾರೆ.

ಇಂಥ ಒಂದು ಕಾರಣ– ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ನವೋದಯ ಮತ್ತು ಧಾರ್ಮಿಕ ಸುಧಾರಣೆಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಪೂರಕವೆಂಬಂತೆ ನಡೆದಿದ್ದು; ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಸುಧಾರಣೆಗಳ ನಂತರ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಆದಂತೆ ದೀರ್ಘವಾದ, ಹಿಂಸ್ರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಯುದ್ಧಗಳು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯದೇ ಇದ್ದದ್ದು. ಇದಕ್ಕೂ ಮೂಲವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣ– ಈ ಕಾಲದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ಭೂಮಾಲಿಕವರ್ಗ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಬೂರ್ಜ್ವಾವರ್ಗಗಳ ನಡುವೆ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿದ್ದಷ್ಟು ವಿರೋಧ–ಅಂತರ ಇರದೇ ಇದ್ದಿದ್ದು. ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಗುರುತಿಸುವ ಹಾಗೆ, ಮಧ್ಯಯುಗದ ಕಡೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಾಗಲೇ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಭೂಮಾಲಿಕರು ತಮ್ಮ ಕಿರಿಯ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಮನೆಬಿಡಿಸಿ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಕಳಿಸುವ ರೂಢಿಯೊಂದನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ಅನೇಕರು ಆಮೇಲೆ ಮರಳಿ ಬಂದು ಭೂಮಿಯನ್ನು ಕೊಂಡು ನೆಲಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭೂಮಾಲಿಕವರ್ಗವು ಹೊಸ ವ್ಯವಹಾರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೀಳೆಂದು ತುಚ್ಛೀಕರಿಸಲಿಲ್ಲ; ಹೊಸ ವ್ಯವಹಾರ ವರ್ಗವು ಭೂಮಾಲಿಕರನ್ನು ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಗಳೆಂದು ಪೂರ್ಣ ದೂರವಿರಿಸಲೂ ಇಲ್ಲ. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಭೂಮಾಲಿಕ ಮತ್ತು ಬೂರ್ಜ್ವಾಗಳ ವೈರುಧ್ಯ ಮಹಾಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಫೋಟಗೊಂಡರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಘಟನೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದಕ್ಕೂ ಇದೇ ಮೂಲ ಕಾರಣ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಎಲಿಜಬೆತನ್ ಸಮಾಜ ಆ ಕಾಲದ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಯುರೋಪಿಯನ್ ದೇಶಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು.

ಎಲಿಜಬೆತನ್ ಸಮಾಜದ ಈ ಸಾಮರಸ್ಯವು ಇಂಗ್ಲೆಂಡು ಸುಲಭವಾಗಿ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡದ್ದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಲವು ಯುದ್ಧಗಳ, ರಕ್ತಪಾತಗಳ ನಂತರ ಬಂದ ಸಮತೂಕ ಇದು. ಮಧ್ಯಯುಗದ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದಲ್ಲೇ ಇಂಗ್ಲೆಂಡು ಫ್ರಾನ್ಸಿನೊಂದಿಗೆ ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ದೀರ್ಘ ಯುದ್ಧವೊಂದನ್ನು ನಡೆಸಿತ್ತು. ವ್ಯಾಪಾರ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಅಧಿಕಾರ, ಧರ್ಮ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಕಾರಣಗಳು ಈ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಕಲಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಹದಿನೈದನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಇಂಥದೇ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಎರಡು ರಾಜಮನೆತನಗಳು ವಾರ್ ಆಫ್ ರೋಸಸ್ ಎಂಬ ಹೊಡೆದಾಟದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದವು. ಹದಿನಾರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ, ೮ನೆಯ ಹೆನ್ರಿಯ ಬಳಿಕ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ರಾಣಿ ಮೇರಿಯಂತೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ರಕ್ತಪಾತದ ರಾಣಿಯೆಂದು ಕುಖ್ಯಾತಳಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡನ್ನು

ಕ್ಯಾಥೋಲಿಕ್ ಅನುಯಾಯಿಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಬೇಕೆಂಬ ಆಕೆಯ ಬಯಕೆಯು ತೀವ್ರವಾದ ಅಂತರ್ಯುದ್ಧಕ್ಕೂ ಪ್ರಾಟೆಸ್ಟೆಂಟರ ಮಾರಣಹೋಮಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ರಕ್ತಪಾತಗಳ ನಂತರ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ರಾಣಿ ಎಲಿಜಬೆತ್ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಬದಿಗೊತ್ತಿ, ಕೆಲವನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಿ ಅಂತೂ ಶಾಂತಿಯ ಕಾಲವೊಂದನ್ನು ತಂದು ಕೊಟ್ಟಳು. ಈ ಸ್ಥಿರತೆಯೇ ಆಕೆಗೆ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗಗಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಭೂಮಾಲಿಕವರ್ಗಕ್ಕೆ ಆಕೆಯ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಔಪಚಾರಿಕ ಸ್ಥಾನ ದೊರಕಿತು; ವ್ಯವಹಾರ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆಂದೂ ಸಿಗದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಉತ್ತೇಜನಗಳು ಸಿಕ್ಕವು. ಕೆಳವರ್ಗಗಳು ಸಾಮರಸ್ಯ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಆಕೆಯನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸಿದವು.

ಹೀಗೆ, ಹಲವು ವರ್ಗಗಳ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪರಸ್ಪರರಿಗೆ ಮಾರಕವಾಗದಂತೆ ಸಮತೂಕದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೇ ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ Degree ಅರ್ಥಾತ್ ತಾರತಮ್ಯ ಎಂಬ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಈ ತಾರತಮ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ ತನ್ನ ಟ್ರಾಯ್‌ಲಸ್ ಎಂಡ್ ಕ್ರೆಸಿಡಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಮುಖವಾಣಿಯೆನ್ನಬಹುದು:

'ತಾರತಮ್ಯವೊಂದನ್ನು ತೆಗೆದು ಶೃತಿಗೆಡಿಸಿದರೆ ಸಾಕು
ಆಗೋ, ಎಂಥ ಗೊಂದಲ ಆವರಿಸುತ್ತದೆ!
ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ವಿರೋಧಾಭಾಸದಲ್ಲೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.
ಭೂಮಿ ಬಂಧಿತವಾದ ಕಡಲು ಎದೆಯೆತ್ತಿ ಇಡೀ
ಘನಭೂಗೋಲವನ್ನೇ ನೆನೆಸಿ ಕೆಸರಾಗಿಸುತ್ತದೆ.
ಶಕ್ತಿಯೇ ಒಡೆಯನಾಗಿ ಮನೋದೌರ್ಬಲ್ಯಕ್ಕೆ
ಒರಟು ಮಕ್ಕಳು ತಂದೆಯರನ್ನೆ ಬಡಿದು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾರೆ....
ಆಮೇಲೆ ಎಲ್ಲ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವುದು ಅಧಿಕಾರದಲ್ಲಿ
ಅಧಿಕಾರವೇ ಸಂಕಲ್ಪವಾಗಿ, ಸಂಕಲ್ಪ ಸಹಜ ಹಸಿವಾಗಿ
ಹಸಿವು ಜಗಜ್ಜಾಹೀರು ತೋಳದ ಹಾಗೆ
ವಿಶ್ವವನ್ನೇ ಆಹಾರವೆಂದೆರಗುತ್ತದೆ,
*ಕಡೆಗೆ, ತನ್ನನ್ನೇ ತಾನು ತಿನ್ನುತ್ತದೆ.''*೨

೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಮಾಜವು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಈ ತಾರತಮ್ಯ-ಸಾಮರಸ್ಯಗಳ ಸಮತೂಕವೇ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನವೋದಯದ ಬಹುಮುಖ್ಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಈ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯದಿಂದಾಗಿಯೇ ಈ ನವೋದಯವು ಹಳತೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕೈಬಿಟ್ಟು ಹೊಸತಕ್ಕೆ ನೆಗೆಯುವುದಿಲ್ಲ, ಹಳತು-ಹೊಸತನ್ನು ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಪಾಕದಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಮರಸ್ಯದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ.

ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮ್ಮೇಳ

ಇಂಥ ಸಾಮರಸ್ಯ ಮಾರ್ಗವು ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಶೇಷ ಗುಣವೂ ಹೌದು. ಸ್ಪೆಯಿನ್ ಒಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಯುರೋಪಿನ ಇನ್ನಾವುದೇ ದೇಶದ ನವೋದಯ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೋಲಿಸಿದರೂ ಈ ವಿಶೇಷ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಇಟಲಿಯ ನವೋದಯ ರಂಗಭೂಮಿಯು ವಿರುದ್ಧ ವರ್ಗಗಳ ಎರಡು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ. ಒಂದು- ಆಸ್ಥಾನ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳ ಹವ್ಯಾಸಿಗಳಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಪಂಡಿತ ರಂಗಭೂಮಿಯಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು- ವೃತ್ತಿತಂಡಗಳಿಂದ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಜನಪದ ಪ್ರಕಾರ, ಕಮೇಡಿಯಾ. ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲೂ ಪಂಡಿತಪಾಮರ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಇಂಥದೇ ವೈರುಧ್ಯ ಮುಂದುವರೆಯಿತು. ಆದರೆ, ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ಪಂಡಿತ-ಪಾಮರ ಪ್ರಕಾರಗಳೆರಡೂ ಏಕತ್ರಗೊಂಡು ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಇಟಲಿಯ ಮೂಲಕ ರೋಮನ್ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಎರವಲು ಪಡೆಯಲಿಕ್ಕೂ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲ್ಪನೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕೈಬಿಡಲೂ ಇಲ್ಲ. ನಾಟಕಕೃತಿಯೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ- ಎಂಬ ಹೊಸ ನವೋದಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದೆ. ಆದರೆ, ಕಾಲೈಕ್ಯ-ಸ್ಥಳೈಕ್ಯ-ಕ್ರಿಯೈಕ್ಯಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಪಾಲಿಸುವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಸ್ಥೂಲಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇನೋ ಇಟಲಿ-ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ಗಳಂತೆಯೇ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ, ದೃಷ್ಟಿದೂರ ತತ್ವವನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಪರದೆ- ಚೌಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ.

ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ನೋಡಿದಷ್ಟೂ ಇಂಥ ಸಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ಹಲವು ಸ್ಥೂಲ-ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ದೊರಕುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ದುರಂತ ನಾಟಕದ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆ, ಗ್ಲೋಬ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ವಿನ್ಯಾಸ, ಅಭಿನಯದ ಒರಟು-ನಾಜೂಕುಗಳ ಮಿಶ್ರಣ, ಪಂಡಿತ-ಪಾಮರರು ಒಗ್ಗೂಡಿದ್ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ- ಮುಂತಾದ ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಈ ಸಮ್ಮೇಳದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಕೀಲಿಕೈ.

ನಾಟಕತಂಡಗಳು

ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವಲೋಕನವನ್ನು ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕತಂಡಗಳ ರಚನೆ ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಣೆಗಳ ಪರಿಚಯದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಬಹುದು. ಎಲಿಜಬೆತನ್ ನಾಟಕತಂಡಗಳ ಬೇರು ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿದೆ. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಅಂತ್ಯದಿಂದಲೇ ಕೆಲಕೆಲವು ಗಣ್ಯರು ತಮ್ಮ ಖಾಸಗೀ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗಾಗಿ ನಟರ ಗುಂಪೊಂದನ್ನು

ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಪದ್ಧತಿ ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿತ್ತು. ಈ ತಂಡಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಪೋಷಕರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲೇ ಕರೆಯುವ ರೂಢಿಯೂ ಇತ್ತು. ಪೋಷಕಗಣ್ಯರ ನಿವಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಅಗತ್ಯವಾದಾಗಲೆಲ್ಲ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಈ ತಂಡಗಳು ಖಾಲಿಯಿದ್ದಾಗ ಊರೂರು ಓಡಾಡಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಹದಿನಾರನೇ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಈ ಪದ್ಧತಿ ಎಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿತ್ತೆಂದರೆ ಚಿಲ್ಲರೆ ಗಣ್ಯರೂ ಇಂಥ ಒಂದೊಂದು ತಂಡಗಳನ್ನು ಸಾಕಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಧಾರ್ಮಿಕ ವಾದ–ವಿವಾದಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ತಂಡಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಧೋರಣೆಯ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು.

ಟ್ಯೂಡರ್ ಸರಕಾರವು, ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ತಹಬಂದಿಗೆ ತರಲು ತೊಡಗಿದಾಗ, ಈ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ರಂಗತಂಡಗಳ ಮೇಲೂ ಸರಕಾರದ ಕಣ್ಣು ಬಿತ್ತು. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ಸರಕಾರವು ಒಂದೊಂದೇ ಕಟ್ಟಳೆಗಳ ಮೂಲಕ ರಂಗತಂಡಗಳು ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೇಲೆ ಹತೋಟಿ ಪಡೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತು. ಒಂದು ಕಟ್ಟಳೆ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತರುವುದನ್ನು ನಿಷೇಧಿಸಿದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಟ್ಟಳೆ, ಯಾವುದೇ ಗಣ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ನಾಟಕತಂಡವೊಂದನ್ನು ಸಾಕಲು ಸರಕಾರದ ಅನುಮತಿ ಪಡೆಯಬೇಕೆಂದು ನಿಗದಿಗೊಳಿಸಿತು. ನಾಟಕಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಪೂರ್ವಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಒಳಪಡಿಸುವ ಕಾನೂನೂ ಜಾರಿಗೆ ಬಂತು. ಮೂಲತಃ ರಾಜಕೀಯ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ವಿಧಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಈ ಕಟ್ಟಳೆಗಳು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅನುಕೂಲವನ್ನೇ ಮಾಡಿದವು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ರಂಜನೆಯನ್ನೇ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಪ್ರದರ್ಶನ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು; ಹಾಗೆಯೇ, ಅನಧಿಕೃತ ಪೈಪೋಟಿಗಳು ತಪ್ಪಿ ಅಧಿಕೃತ ನಾಟಕತಂಡಗಳು ವ್ಯವಹಾರ ಚತುರತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ಕನಿಷ್ಠ ಇಂಥ ಇಪ್ಪತ್ತು ತಂಡಗಳು ಎಲಿಜಬೆತ್ ರಾಣಿಯ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಕೊಟ್ಟ ದಾಖಲೆಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಲೆಸ್ಟರ್ಸ್ ಮೆನ್, ಎಸೆಕ್ಸ್ ಮೆನ್, ಕ್ವೀನ್ಸ್ ಮೆನ್ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ತಂಡಗಳು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದು, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಇದ್ದ ಲಾರ್ಡ್ ಚೇಂಬರ್ಲೇನ್ಸ್ ಮೆನ್ ಎಂಬ ತಂಡ ಬಹುಶಃ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ರಿಚರ್ಡ್ ಬರ್ಬೇಜ್ ಎಂಬಾತ ಈ ತಂಡದ ಪ್ರಮುಖ ನಟನಾಗಿದ್ದ. ಅವನೇ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್, ಒಥೆಲೋ, ಲಿಯರ್, ರಿಚರ್ಡ್ ಮೊದಲಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದನೆಂದು ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗಿ ಈ ತಂಡಗಳು ಯುರೋಪಿನ ನಾಟಕತಂಡಗಳ ಹಾಗೇ ಸದಸ್ಯರಿಂದ ಷೇರುಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ಕಂಪೆನಿಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಲಾಭವನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಮನಾಗಿ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಟರ ಯೋಗ್ಯತಾನುಸಾರ ಹಂಚಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಇಡುಗಂಟಿನಲ್ಲೋ ಅಥವಾ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಲೆಕ್ಕದ ಮೇಲೋ ಸಂಭಾವನೆ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕಗಳು ಕೈತಪ್ಪಿ ಹೊರಹೋಗಬಾರದೆಂದು ನಟರಿಗೆ ಅವರವರ ಮಾತು, ರಂಗ–ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕೊಟ್ಟು ಏಕೈಕ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ನಿಧಿಯಂತೆ ರಕ್ಷಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು.

ಯುರೋಪಿನ ತಂಡಗಳಿಗೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ತಂಡಗಳಿಗೂ ಇದ್ದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸ– ಇವು ಆಸ್ಥಾನಿಕರಿಗೆ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವಜನಿಕರಿಗೆ ಎರಡೂ ಕಡೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದವೆನ್ನುವುದು. ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ನಿಯತವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ಪದ್ಧತಿಯು ಪ್ರದರ್ಶನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಷ್ಟೇ ಆಗಿ ಉಳಿಯದೇ ಪ್ರದರ್ಶನ ಶೈಲಿಗೆ ಒಂದು ಸವಾಲನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಒಂದು ಕಡೆ ನಯ–ನಾಜೂಕಿನ ನವೋದಯ ಆಸ್ಥಾನ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಮಧ್ಯಯುಗದ ದೃಶ್ಯವೈಭವಗಳ ಗುಂಗು ಇನ್ನೂ ಮಾಸಿರದ ಮಿಶ್ರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ– ಈ ಎರಡೂ ಅಭಿರುಚಿಗಳನ್ನೂ ಈ ತಂಡಗಳು ಪೂರೈಸಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಬಗೆಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಈ ತಂಡಗಳು ಎರಡು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗಗಳಿಗೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನೋ, ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರದರ್ಶನಶೈಲಿಯನ್ನೋ ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಮಧ್ಯಾಹ್ನ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅದೇ ನಟರೇ ಸಂಜೆ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ದಾಖಲೆಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ, ಈ ಸವಾಲನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದೂ ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ರಂಗತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಅಪೂರ್ವ ಸಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು.

ರಂಗಮಂದಿರಗಳು

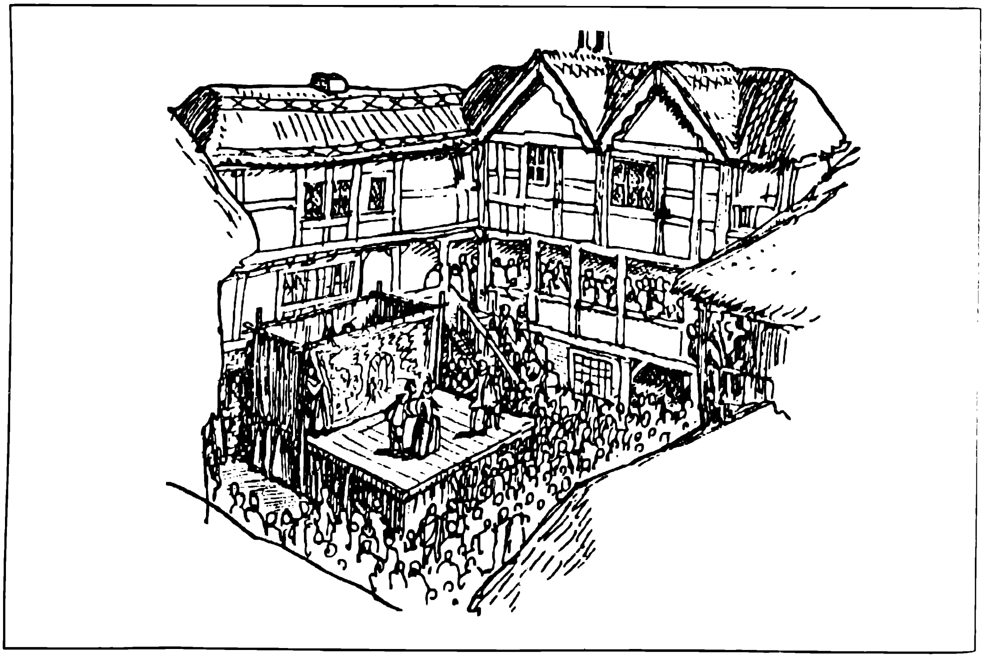
ಎಲಿಜಬೆತ್‌ಳ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ದೃಢವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋದ ಈ ತಂಡಗಳು, ವ್ಯವಹಾರ–ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಅವುಗಳಿಗೆ ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಲು ಒಂದು ಸ್ಥಳ ಬೇಕಾಯಿತು. ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ಶೈಲಿಗೆ ಒಗ್ಗುವ ಒಂದು ರಂಗಮಂದಿರ ಅಗತ್ಯವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ, ೧೫೭೬ರಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ನಿರ್ಮಿತವಾದ ರಂಗಮಂದಿರ– ದಿ ಥಿಯೇಟರ್. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ತಂಡ ಮೊದಲು ನೆಲೆಸಿದ್ದು ಈ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲೇ; ಆಮೇಲೆ ೧೫೯೯ರಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಕೆಡವಿ ಪ್ರಖ್ಯಾತ

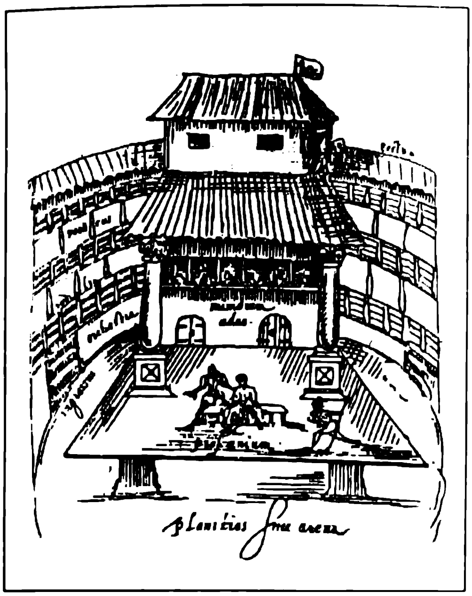
ಗ್ಲೋಬ್ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಕಟ್ಟಲಾಯಿತು. ಆ ಕಾಲದ ದಾಖಲೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ, ೧೬೧೫ರೊಳಗೆ, ಇಂಥ ಒಂಬತ್ತು ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಲಂಡನ್ನಿನಲ್ಲಿ ತಲೆಯೆತ್ತಿದವು. ಅವು ಇದ್ದ ಸ್ಥಳ– ಲಂಡನ್ ಪಟ್ಟಣದ ಹೊರವಲಯದಲ್ಲಿ, ಥೇಮ್ಸ್ ನದಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ದಡದ ಮೇಲೆ, ಕೊಳೆಗೇರಿ ಸೂಳೆಗೇರಿಗಳ ನಡುವೆ. ಇವನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗ ಮಂದಿರಗಳು (Public Theatres) ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಈ ನಡುವೆ ೧೫೭೬ರಲ್ಲಿ ಜೇಮ್ಸ್ ಬರ್ಬೇಜ್ ಎಂಬಾತ ಲಂಡನ್ ಊರೊಳಗಿನ ಒಂದು ಸಭಾಂಗಣವನ್ನು ಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಚಿಕ್ಕದಾದ ಒಂದು ರಂಗಮಂದಿರವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದ. ಆಮೇಲೆ, ಈ ಮಾದರಿಯಲ್ಲೇ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ನಿರ್ಮಿತವಾದವು. ಇವನ್ನು ಖಾಸಗೀ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು (Private Theatres) ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು.

ಹೆಸರು ಸೂಚಿಸುವ ಹಾಗೆ, ಈ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಮತ್ತು ಖಾಸಗೀ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗದ ಬಳಕೆಗಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿತವಾದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸ್ಥಳಗಳೇನೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಎರಡೂ ರೀತಿಯ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲೂ ಟಿಕೇಟುಕೊಳ್ಳುವ ಸಾರ್ವಜನಿಕರೆಲ್ಲರಿಗೆ ಪ್ರವೇಶವಿತ್ತು; ಖಾಸಗೀ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ ಚಿಕ್ಕದಾಗಿದ್ದು ಟಿಕೆಟಿನ ಬೆಲೆ ದುಬಾರಿಯಾಗಿತ್ತು ಅಷ್ಟೇ. ಕೆಲವು ಕಂಪೆನಿಗಳು ಈ ಎರಡೂ ಮಾದರಿಯ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಖಾಸಗೀ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ಣ ಮೇಲ್ಹಾವಣಿ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಚಳಿಗಾಲದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಅದು ಅನುಕೂಲವಾಗಿತ್ತು. ಎಲಿಜಬೆತ್‌ಳ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಆಮೇಲಿನ ಜೇಮ್ಸ್ ಮತ್ತು ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ದೊರೆಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಖಾಸಗಿ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಆಕರ್ಷಣೆ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತು. ಗ್ಲೋಬ್, ಫಾರ್ಚೂನ್, ಸ್ವಾನ್ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು; ಖಾಸಗೀ ರಂಗ ಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದದ್ದು– ಬ್ಲಾಕ್ ಫ್ರೈಯರ್ಸ್.

ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ಹೇಗಿತ್ತು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆಯಾಗಲೀ, ಆ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಮೂಲಪ್ರೇರಣೆ ಎಲ್ಲಿಂದ ದೊರಕಿತು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆಯಾಗಲೀ ನಿಖರವಾದ ಮಾಹಿತಿಗಿಂತ ವಾದವಿವಾದಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಿವೆ. ಸುತ್ತಲೂ ಕಟ್ಟಡದಿಂದ ಆವೃತ್ತವಾಗಿದ್ದು, ನಡುವಿನ ತೆರೆದ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಮಧ್ಯಯುಗದ ವಸತಿಗೃಹಗಳು– Inns– ಈ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಮೂಲಪ್ರೇರಣೆ

೩.೩೧. ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿರುವ ವಸತಿಗೃಹದ ಅಂಗಳದ ಪ್ರದರ್ಶನ – ಒಂದು ಊಹಾಚಿತ್ರ.





೩.೩೨. ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಮಂದಿರ ವಿನ್ಯಾಸದ ಬಗ್ಗೆ ಸಿಗುವ ಏಕೈಕ ಸಮಕಾಲೀನ ದಾಖಲೆ – ಪ್ರವಾಸಿಯೊಬ್ಬನ ರೇಖಾಚಿತ್ರ.

ಯಾಗಿರಬಹುದೆಂಬುದು ಒಂದು ಊಹೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಊಹೆಯ ಪ್ರಕಾರ ರೋಮನ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ತಮ್ಮದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಿದ ಹಾಲೆಂಡಿನ ಕೆಲವು ರಂಗಕಟ್ಟಡಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿರಬಹುದು– ಎಂಬುದು. ಮೂಲಪ್ರೇರಣೆ ಹಾಗಿರಲಿ, ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಮಂದಿರಗಳೇ ಹೇಗಿದ್ದವೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ನಿಖರ ದಾಖಲೆಯಿಲ್ಲ. ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರವಾಸಿಯೊಬ್ಬನ ರೇಖಾಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಮಾಹಿತಿಯ ತುಣುಕುಗಳು– ಇವೇ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಆಧಾರಗಳು. ಆದರೆ ಇಷ್ಟೇ ಆಧಾರಗಳಿಂದ ಇಡಿಯ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದ ಪುನಸ್ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ– ರಂಗವಿದ್ವಾಂಸರು.

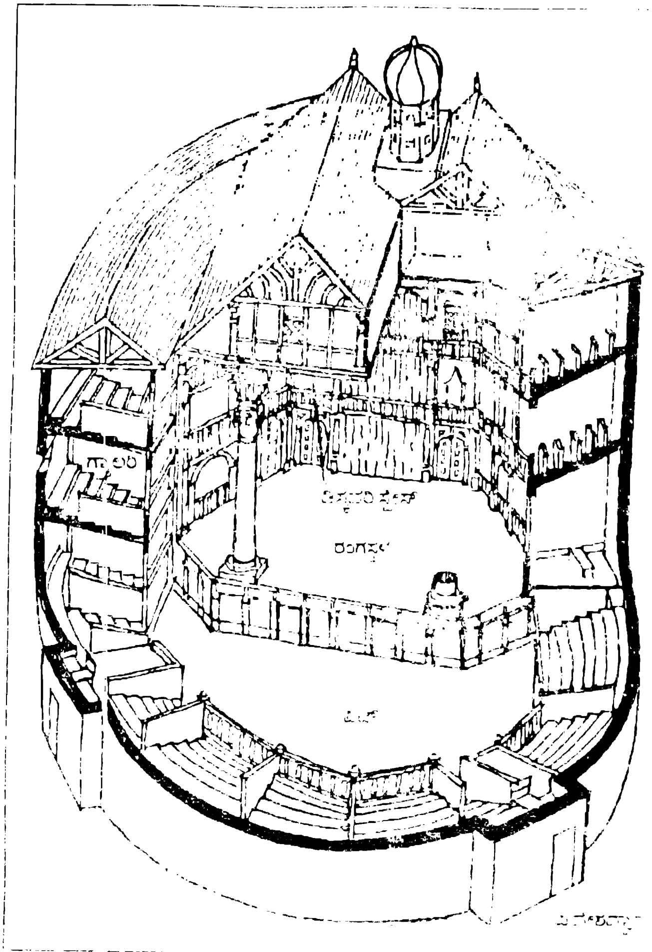
ಇಂಥ ಪುನಸ್ಸೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರಕಾರ, ಈ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ರೂಪುರೇಷೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೀಗೆ: ನಡುವೆ ಮೇಲ್ಛಾವಣಿಯಿಲ್ಲದ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಅಂಗಳ; ಅದರ ಸುತ್ತಲೂ ಮೇಲ್ಛಾವಣಿ ಇರುವ ಮೂರಂತಸ್ತಿನ ಕಟ್ಟಡದ ಆವರಣ. ಈ ಆವರಣವು ಕೆಲವು ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಭುಜಾಕಾರ, ಕೆಲವು ಕಡೆ ವೃತ್ತಾಕಾರ, ಚೌಕಾಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ಈ ಆವರಣವೇ– ಅಂದರೆ ಕಟ್ಟಡದ ಮುಕ್ಕಾಲು ಭಾಗ– ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ. ಉಳಿದ ಕಾಲುಭಾಗದಲ್ಲಿ ವಸ್ತ್ರಕೋಣೆ, ಪ್ರಸಾಧನ ಕೋಣೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಸ್ಥಳಗಳು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಭಾಗಕ್ಕೆ ತಾಗಿಕೊಂಡು ಅಂಗಳದ ಅರ್ಧದ ವರೆಗೆ ರಂಗವೇದಿಕೆ ಚಾಚಿಕೊಂಡಿದೆ; ಸುಮಾರು ೪೦ ಅಡಿ ಅಗಲ, ೩೦ ಅಡಿ ಆಳದ ಈ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೊಂದು ಸಣ್ಣ ಮೇಲ್ಛಾವಣಿಯಿದೆ.

ಈ ರಂಗಮಂದಿರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದಲ್ಲಿ ಮೂರು ವರ್ಗಗಳು. ಅತ್ಯಂತ ಕಡಿಮೆ ಬೆಲೆಯದು– ನಡುವಿನ ಅಂಗಳ (Pit). ಅದು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದಲೋ, ತಿರಸ್ಕಾರದಿಂದಲೋ ಬಯ್ಯುತ್ತಿದ್ದ 'ನೆಲದಣ್ಣ'ಗಳು ನಿಂತುಕೊಂಡು ನಾಟಕ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ಸ್ಥಳ. ಇದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇನ್ನೆರಡು ವರ್ಗಗಳು ಆವರಣದ ಕಟ್ಟಡದ ಮೂರು ಅಂತಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ. ಅದರಲ್ಲಿ ಬೆಂಚುಹಾಕಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದು– ಗ್ಯಾಲರಿ; ಕಿರುಕೋಣೆಗಳಾಗಿ ವಿಭಜಿಸಿದ್ದು ಬಾಕ್ಸ್‌ಗಳು. ಈ ಬಾಕ್ಸ್‌ಗಳೇ ಈ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದ ದುಬಾರಿ ಭಾಗ. ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಚಾಚಿಕೊಂಡಿರುವ ರಂಗವೇದಿಕೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಭಿನಯ ಸ್ಥಳ. ಇದರ ಹಿಂಬದಿಗೆ ಎರಡೂಕಡೆ ಎರಡು ದೊಡ್ಡ ಬಾಗಿಲುಗಳಿದ್ದು ಅದು ಪ್ರವೇಶ–ನಿರ್ಗಮನಗಳಿಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಎರಡು ಬಾಗಿಲುಗಳ ನಡುವೆ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಚಾಚಿಕೊಂಡಿರುವ (ಅಥವಾ ಕೆಲವು ಸಂಶೋಧಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಂತೆ ಗೋಡೆಯೊಳಕ್ಕೆ ಹೊಕ್ಕಿರುವ) ಒಂದು ಗೂಡು. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಪರದೆ. ಇದನ್ನೇ ಡಿಸ್ಕವರಿ ಸ್ಪೇಸ್ ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಡಿಸ್ಕವರಿ ಸ್ಪೇಸಿನ ಮಹಡಿಯ ಮೇಲಿದ್ದ ಚಿಕ್ಕ ಬಾಲ್ಕನಿಯಂತಹ ಸ್ಥಳವೂ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಬಾಲ್ಕನಿಯ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಕಿರು ಬಾಲ್ಕನಿಯಿರುತ್ತಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಸಂಗೀತಗಾರರು ಕೂರುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ– ರಂಗವೇದಿಕೆ, ಎರಡು ಬಾಗಿಲುಗಳು, ಡಿಸ್ಕವರಿ ಸ್ಪೇಸ್, ಬಾಲ್ಕನಿ– ಇವು ಈ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮುಖ್ಯ ಅಭಿನಯ ಸ್ಥಳಗಳು.

ಖಾಸಗೀ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವೂ ಬಹುಶಃ ಈ ಮೂಲಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಬಹಳ ಭಿನ್ನವಾಗೇನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ– ಅದು ಚಿಕ್ಕದಾಗಿತ್ತು; ಇಡಿಯ ಆವರಣಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣ ಮೇಲ್ಛಾವಣಿಯಿತ್ತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದ ನಡುವಿನ ಅಂಗಳಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲೂ 'ಪಿಟ್' ಎಂದೇ ಹೆಸರಿತ್ತು. ಆದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕೂರಲು ಆಸನಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಉಳಿದಂತೆ, ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಕೆಳವರ್ಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬಹುಶಃ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಪ್ರದರ್ಶನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನಾವುದೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇರಲಿಲ್ಲ.

ಈ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ವಿನ್ಯಾಸದ ಮೂಲ ಯಾವುದೇ ಇದ್ದಿರಲಿ, ಎರಡು ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸಮ್ಮೇಳಗೊಂಡಂತೆ

೩.೩೩. ಗ್ಲೋಬ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ರೂಪ – ರಚನೆ – ಒಂದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಊಹಾಚಿತ್ರ.

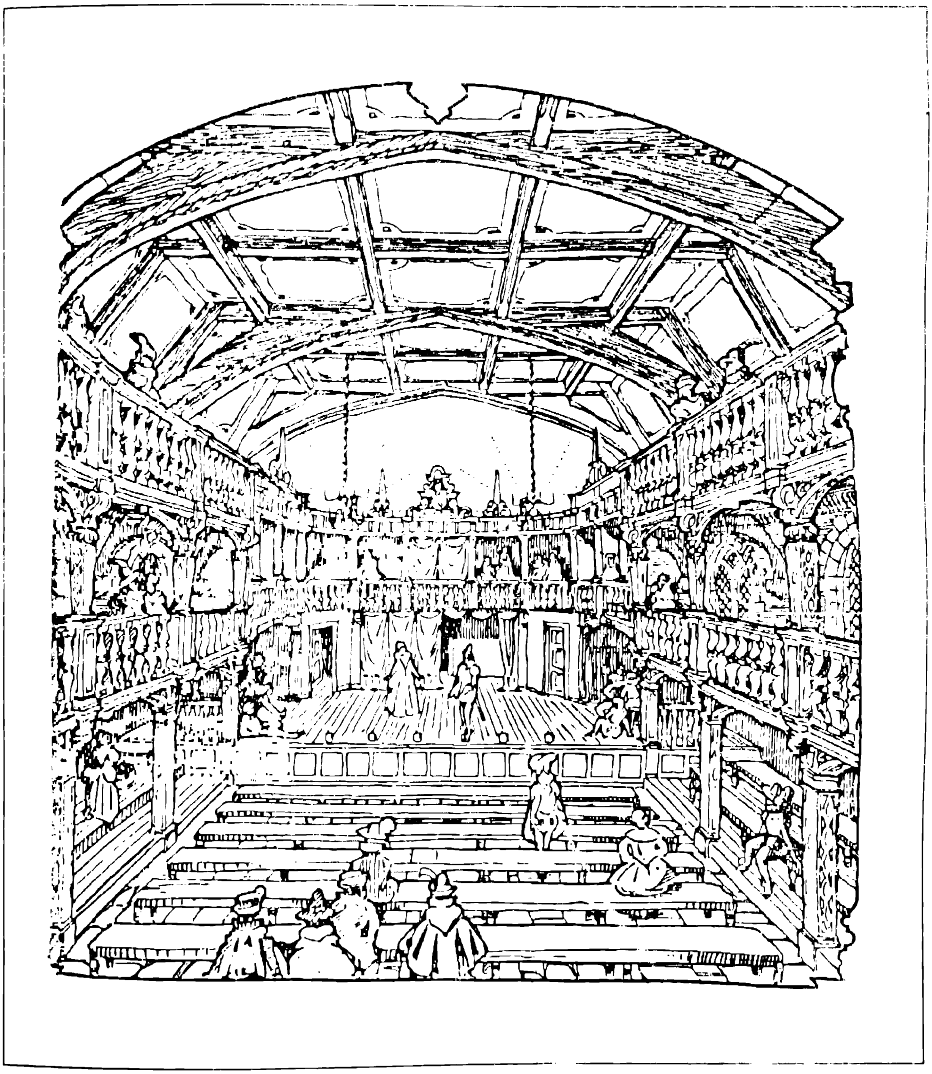


ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ರೋಮನ್ ರಂಗಸ್ಥಾನದ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಛಾಯೆ ಈ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿದೆ. ಯಾವುದೇ ನಾಟಕವಾಗಲೀ, ಆ ನಾಟಕದ ಯಾವುದೇ ದೃಶ್ಯವಾಗಲೀ ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ರಂಗಕಟ್ಟಡದ ಖಾಯಂ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಾಕು-- ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಒಂದೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಈ ರಂಗಕಟ್ಟಡದ ಒಂದೊಂದು ಭಾಗವನ್ನು– ವೇದಿಕೆ, ಡಿಸ್ಕವರಿ ಸ್ಪೇಸ್, ಬಾಲ್ಕನಿ ಮುಂತಾದವನ್ನು– ಬಳಸುವ ಮೂಲಕ ಮಧ್ಯಯುಗದ 'ಭವನ'ಗಳೆಂಬ ಸಾಂಕೇತಿಕ ನಿರ್ಮಿತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ, ಇಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ನೋಡುವಾಗ ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎರಡೂ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ [illegible] ಸಾಧ್ಯತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

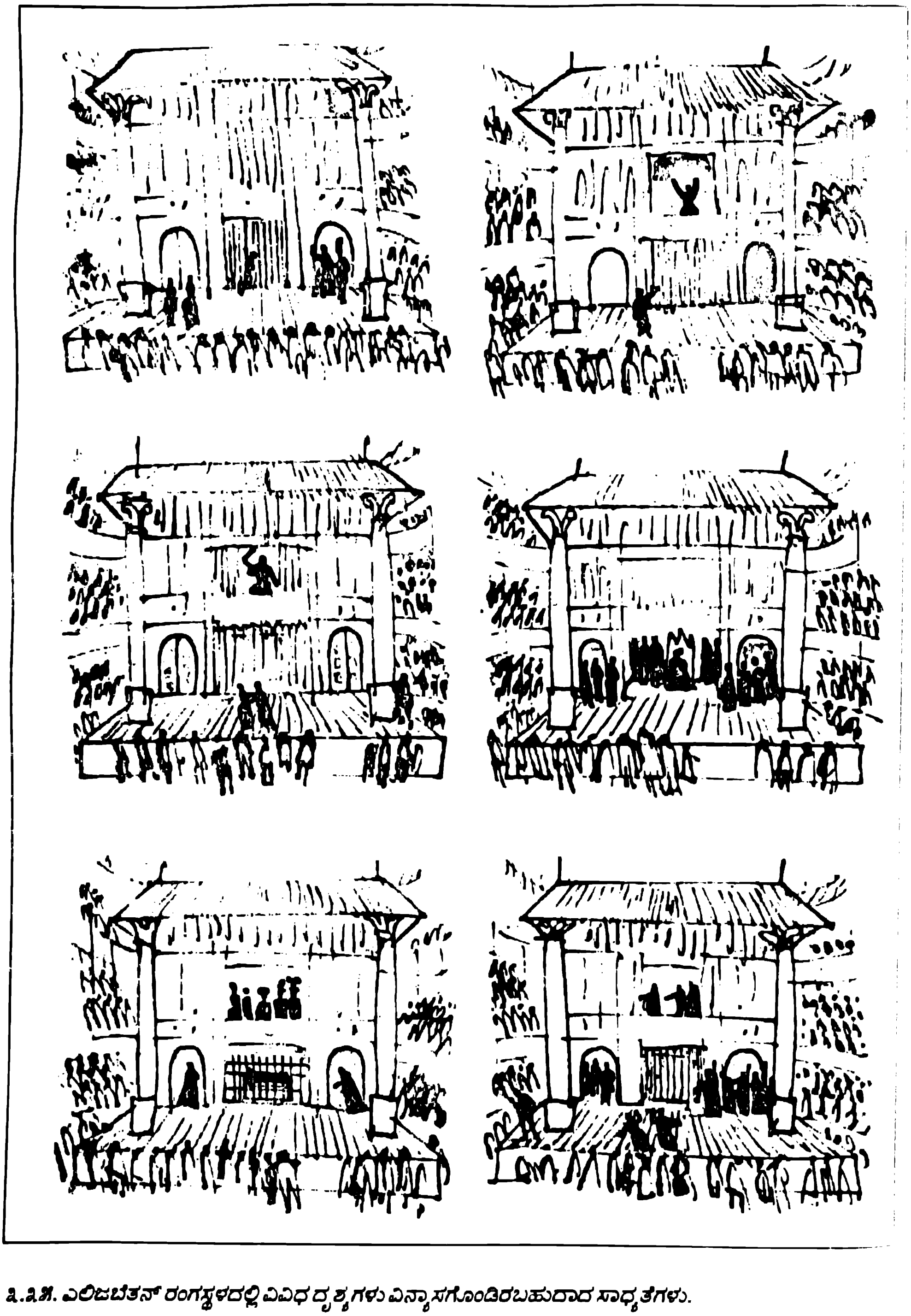
ರಂಗವಿನ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ

ಈ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕ ಹೇಗೆ ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು [illegible] ಊಹೆಯಿಂದಲೇ ಪುನರ್ರಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆ ನಾಟಕಗಳ ಹಲವು ಅಂಕ–ದೃಶ್ಯಗಳು [illegible] ದೇಶ–ಕಾಲಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಅಭಿನಯಸ್ಥಳವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು– ಎಂಬುದು ಅಂದ

ಒಂದು ಊಹೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಒಂದು ಸ್ಥಳವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ದೃಶ್ಯ ರಂಗವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮುಗಿದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ಥಳವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ದೃಶ್ಯ ಡಿಸ್ಕವರಿ ಸ್ಪೇಸಿನಲ್ಲೋ, ಬಾಲ್ಕನಿಯಲ್ಲೋ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಯಾವ ದೃಶ್ಯ ಎಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ದೃಶ್ಯದ ಮೊದಲ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳಲ್ಲೇ ಸೂಚಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಹಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಅಭಿನಯಸ್ಥಳವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವ ಈ ತಂತ್ರವು ನಾಟಕದ ಸಾತತ್ಯವನ್ನು ಕಾಪಾಡಲಿಕ್ಕೂ ಅನುಕೂಲವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ, ಡಿಸ್ಕವರಿ ಸ್ಪೇಸಿಗೆ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಪರದೆಯಿದ್ದುದರಿಂದ ಹೊಸ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾಗುವಂತೆ ರಂಗಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಅನುಕೂಲವೂ ಅಲ್ಲಿತ್ತು. ಇನ್ನು ಪರದೆ ಅಥವಾ ಬೆಳಕಿನ ನಿಯಂತ್ರಣ ಇರದಿದ್ದುದರಿಂದ ದೃಶ್ಯದ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು



೩.೩೪. ಪ್ರಮುಖ ಖಾಸಗಿ ರಂಗಮಂದಿರವಾಗಿದ್ದ ಬ್ಲಾಕ್‌ಫ್ರೈಯರ್ಸ್‌ನ ಒಂದು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಪುನರ್‌ರಚನೆ.



೩.೩೫. ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ದೃಶ್ಯಗಳು ವಿನ್ಯಾಸಗೊಂಡಿರಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು.

ಸಂಗೀತದ ಮೂಲಕ ಅಥವಾ ಮಾತಿನ ಮೂಲಕವೇ ಸೂಚಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿ ದೃಶ್ಯದ ತುದಿಗೆ ಬರುವ ಅಂತ್ಯ ಪ್ರಾಸದ ದ್ವಿಪದಿಗಳು ದೃಶ್ಯವನ್ನು 'ಸ್ಪೋಟ'ದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಸುವ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬರೆದದ್ದಾಗಿರಬೇಕು.

ಇದಲ್ಲದೆ, ಈ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸವು ದೃಶ್ಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕ್ಕೂ ಅನುಕೂಲವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಅಂತಸ್ತುಗಳಿವೆ; ಹಾಗೆಯೇ ಹಿನ್ನೆಲೆ-ಮುನ್ನೆಲೆಯ ಎರಡು ಸ್ಥಳಗಳಿವೆ. ಇವನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಕೂಡಾ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ದೃಶ್ಯವೊಂದರ ನಡುವೆ ಭೂತಗಳು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುವ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್, ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯದೃಶ್ಯ ರಂಗವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರೆ ಭೂತವು ಬಾಲ್ಕನಿಯಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಮಹಡಿ ಮತ್ತು ಕೆಳ ಅಂತಸ್ತುಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ತೋರಿಸಬೇಕಾದ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ- ಮಹಡಿಯ ಮೇಲಿಂದ ಜೂಲಿಯೆಟ್ ಕೆಳಗಿರುವ ರೋಮಿಯೋನೊಂದಿಗೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ ಅಥವಾ ಕೋಟೆಯ ಮೇಲಿಂದ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ಬರ್ನಮ್‌ವನ ನಡೆದುಬರುವುದನ್ನು ನೋಡುವಾಗ- ಬಾಲ್ಕನಿ ಮತ್ತು ರಂಗವೇದಿಕೆಗಳೆರಡೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅತಿಮಾನವ ಪಾತ್ರಗಳು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುವಾಗ ಅವನ್ನು ಸಂಗೀತಗಾರರ ಬಾಲ್ಕನಿಯಿಂದ ಗಡಗಡೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಳಗಿಳಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದೂ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಮತ್ತು ಒಫೀಲಿಯಾ ರಂಗವೇದಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಪೊಲೋನಿಯಸ್ ಡಿಸ್ಕವರಿಸ್ಪೇಸಿನ ಪರದೆಯ ಹಿಂದೆ ಅವಿತುಕೊಂಡಿರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಡಂಕನ್‌ನ ಕೊಲೆಯಾಗುವ ಕೋಣೆಯೂ ಬಹುಶಃ ಡಿಸ್ಕವರಿ ಸ್ಪೇಸ್‌ನಲ್ಲೇ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇದಲ್ಲದೆ, ರಂಗವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ನೆಲಮಾಳಿಗೆಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಬಾಗಿಲು ಇರುತ್ತಿದ್ದು ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ನಾಟಕದ ಗೋರಿ ಅಗೆಯುವ, ಹೆಣ ಹೂಳುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಎಲ್ಲ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಊಹೆಗಳಿಗೆ ಪುರಾವೆ ಇಲ್ಲವಾದರೂ, ಈ ರಂಗಸ್ಥಳದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಸಂಯೋಜನೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದುದಂತೂ ಖಂಡಿತ.

ಹೀಗೆ, ರಂಗಸ್ಥಳದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಬಿಟ್ಟರೆ ಬೇರಾವ ವಿಶೇಷ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯನ್ನೂ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಆದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇದನ್ನು 'ಮಾತಿನ ಅಲಂಕಾರದ' ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ಕಾಲದ ಕೆಲವು ದಾಖಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸಿಗೆ, ಮಂಚ, ಕುರ್ಚಿ, ಮೇಜು, ಮರ, ಬಂಡೆ ಮುಂತಾದ ವಸ್ತುಗಳ ಪಟ್ಟಿ ಸಿಗುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಇವುಗಳ ಬಳಕೆ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಎನ್ನಬಹುದಾದ್ದಕ್ಕಿಂತ ರಂಗ ಪರಿಕರ ಎನ್ನುವ ಹಾಗೆ ಆಗುತ್ತಿರಬೇಕು. ಒಂದುವೇಳೆ ಈ ರಂಗಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಸ್ಥಳ-ಕಾಲ ಸೂಚಕಗಳಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಅವು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಂಕೇತಿಕ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಗಳ ಮಾದರಿಯವಾಗಿದ್ದವೆಂದು ಸಂಶೋಧಕರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ವೇಷಭೂಷಣ

ರಂಗಮಂದಿರ ಮತ್ತು ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗಳ ಇಂಥ ಸರಳತೆಯನ್ನು ಈ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದುದು ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ವ್ಯಾಪಕ ಬಳಕೆಯಿಂದ. ಆ ಕಾಲದ ತಂಡಗಳು ಪ್ರಯೋಗವೊಂದಕ್ಕೆ ಖರ್ಚುಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಹಣದ ಬಹುಪಾಲು ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಗೇ ಹೋಗುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೂ ಕೂಡಾ ನವೋದಯದ ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂಥದ್ದಲ್ಲ; ಮಧ್ಯಯುಗದ ಸಾಂಕೇತಿಕ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಪರಿಷ್ಕೃತ ರೂಪವೆನ್ನುವಂತಿತ್ತು. ಸಮಕಾಲೀನ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲದೆ ಉಳಿದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಐದು ಮಾದರಿಗಳಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಲಾಗಿತ್ತೆಂದು ದಾಖಲೆಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಚೀನ, ಪುರಾತನ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮತ್ತು ಅನ್ಯದೇಶ ಅಥವಾ ಅನ್ಯದೇಶಸೂಚಕ- ಎಂಬ ಈ ಐದು ಮಾದರಿಗಳು ಆಯಾ ಮೂಲದ ನಿಖರ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿರದೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಮಾಜವು ಆ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಊಹಿಸಿಕೊಂಡ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದಂತಹವಾಗಿದ್ದವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ- ಜ್ಯೂಲಿಯಸ್ ಸೀಜರ್ ನಾಟಕದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ರೋಮನ್ ಬಟ್ಟೆಗಳ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾದ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ; ಬದಲು, ಆ ಕಾಲದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ 'ರೋಮನ್' ಎನಿಸಲು ಎಷ್ಟು ಅಗತ್ಯವೋ ಅಷ್ಟೇ ಆಗಿರುತ್ತಿತ್ತು.

ರಂಗಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ

ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲೂ ನವೋದಯ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಮ್ಮೇಳ ಇದೆಯಾದರೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಈ ಮಿಶ್ರಣ ವಾಲುತ್ತಿದ್ದುದು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಕಡೆಗೇ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದಿಗಳಿಗೆ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ರುಚಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆ ಕಾಲದ ಖ್ಯಾತ ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮೀಮಾಂಸಕಾರ ಫಿಲಿಪ್ ಸಿಡ್ನಿ ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವಾಚಾಮಗೋಚರ ಬೈದಿದ್ದಾನೆ.

"ಒಂದೆಡೆ ಏಷಿಯಾ, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಆಫ್ರಿಕಾ, ನಡುವೆ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಕ್ಷುದ್ರ ರಾಜ್ಯಗಳು- ಯಾವುದೂ ಅಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರಬಹುದು. ನಟ ಬಂದವನೇ ತಾನು ಎಲ್ಲಿದ್ದೇನೆಂದು

ಹೇಳಿಯೇ ನಮಗೆ ಅದು ಯಾವ ಸ್ಥಳವೆಂದು ತಿಳಿಯಬೇಕು. ಈಗ, ಮೂವರು ಹೆಂಗಸರು ಹೂಗಳನ್ನಾರಿಸುತ್ತ ಅಲ್ಲಿ ಬಂದರೆನ್ನಿ, ನಾವದನ್ನು ಉದ್ಯಾನವೆಂದು ಭಾವಿಸಬೇಕು. ಹಾಗಂತ ಅದೇ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಹಡಗು ಮುಳುಗಿದ ಸುದ್ದಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಾದರೆ, ಅದನ್ನು ನಡುಗಡ್ಡೆಯೆಂದು ಭಾವಿಸದೇ ಹೋದರೆನಮ್ಮದೇತಪ್ಪು.'' [೩]

ಐಕ್ಯಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕು, ಗಂಭೀರ–ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಬಾರದು, ಭಯಾನಕ–ಬೀಭತ್ಸ ಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಬಾರದು– ಹೀಗೆ, ಇಟಾಲಿಯನ್ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಮಹಾಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಗಳ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಬೇಕು– ಇವು ಫಿಲಿಪ್ ಸಿಡ್ನಿಯಂತಹವರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಪೂರ್ವಗ್ರಹಗಳು.

ಆದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಮಿಶ್ರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ ವಾಸ್ತವ – ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಿತ್ತು; ಹಲವು ಕಾಲದೇಶಗಳ ನೆಗೆತವನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಲಿನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ, ಕೇಳುವ ಪ್ರೀತಿ, ಒಳಸಂಚು, ಪೈಪೋಟಿ, ರಕ್ತಪಾತಗಳೆಲ್ಲ ರಂಗದಮೇಲೆ ಬರ ಬೇಕೆಂದು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯರು ಊಹಿಸಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿರದ ಲಿಯರ್ ನಾಟಕದ ಕಣ್ಣುಕೀಳುವ ದೃಶ್ಯ ರಂಗದಮೇಲೆ ಬಂದಿದ್ದು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೇ. ಹಾಗಾಗಿ, ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗದ ಪೂರ್ಣ ಬೆಂಬಲವಿತ್ತು. ವಾರದಲ್ಲಿ ಹಲವು ದಿನ, ಸಾವಿರಗಟ್ಟಲೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹಿಡಿಯುವ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ತುಂಬಿತುಳುಕುತ್ತಿದ್ದವು. ಇದನ್ನು ಕಂಡೇ ಆ ಕಾಲದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಶುದ್ಧವಾದಿಗಳು– Puritans– ಪ್ರದರ್ಶಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಕಡಿಮೆಮಾಡಬೇಕೆಂದೂ, ಕೆಲಸದ ವೇಳೆ ಯೆಲ್ಲ ವ್ಯರ್ಥವಾಗುತ್ತಿದೆಯೆಂದೂ ಬೊಬ್ಬೆ ಹಾಕಿದ್ದು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ವೊಂದು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದ್ದು ಇದೇ ಮೊದಲು. ಹಿಂದೆ ಗ್ರೀಕ್, ರೋಮನ್, ಮಧ್ಯಯುಗಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಜನ ಸೇರಿದ ದಾಖಲೆಯಿದೆಯಾದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ಸವ–ಆಚರಣೆಗಳ ಆಕರ್ಷಣೆಯೇ ಹೆಚ್ಚಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ, ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗವೊಂದು ಉದ್ಭವವಾಗಿದ್ದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ.

ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ಈ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದ ಮೂರು ದರ್ಜೆಗಳು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಸಮಾಜದ ಮೂರು ವರ್ಗಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸು ವಂತಿದ್ದವು. ನಾವಿಕರು, ಚಮ್ಮಾರರು, ಕಟುಕರು, ಕೂಲಿ ಕಾರರು ಮುಂತಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ 'ಹೆಂಡದಂಗಡಿಯ ಜನ'ರೆಲ್ಲ ರಂಗಮಂದಿರದ ಅಂಗಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು, ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಗಣ್ಯರು ಗ್ಯಾಲರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೂತರೆ, ಆಸ್ಥಾನವರ್ಗ ಬಾಕ್ಸ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಆಸೀನವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇವತ್ತಿನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಹಾಗೆ ಇವರು ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಕೂರುವ ಜಾಯಮಾನದವರಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಂದಿಲ್ಲಿಗೆ ಜನಗಳ ಓಡಾಟ, ತಿಂಡಿ– ತೀರ್ಥಗಳ ಮಾರಾಟ, ಮಾತುಕತೆ, ಹೆಂಗಸರನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೇಲಾಟಗಳೆಲ್ಲ ನಾಟಕದ ಜತೆಜತೆಗೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಇಂಥ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆದುರಿಗೆ ಮುಖಮಾಡಿ ನಿಂತ ನಟ ಈ ಗಜಿಬಿಜಿಯನ್ನು ಮೀರಿಸಿ ಮೂರೂ ವರ್ಗಗಳೂ ಮೆಚ್ಚುವಂತೆ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ನಟರು ನಯ ನಾಜೂಕಿನ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆ, ಲೇವಡಿ ಪ್ರಹಸನಗಳ ದೈಹಿಕ ಕಸರತ್ತು– ಇವೆರಡನ್ನೂ ಕರಗತ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಿತ್ತು.

ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನೇ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಿ, ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ ನಾಟಕ ದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪ್ರಹಸನ ಹಾಗೂ ದೃಶ್ಯ ಚಮತ್ಕಾರಗಳೆಲ್ಲ ಈ ಅಂಗಳದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಆತ ತೋರಿಸಿದ ರಿಯಾಯಿತಿ ಎಂದೂ ಅರ್ಥೈಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ ಕಾವ್ಯಮಯ ಭಾಗಗಳು ಕತ್ತರಿಸಲ್ಪಡು ತ್ತಿದ್ದವೆಂದೂ ವಾದಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಾದಗಳನ್ನು ಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯವೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ತಪ್ಪು. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಇವತ್ತು ನಾವು ಯೋಚಿಸುವ ಹಾಗೆ, ಶ್ರೇಷ್ಠತೆ ಮತ್ತು ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳನ್ನು ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿ ದ್ವಂದ್ವವೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸಲೇ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ ಆಗ 'ರಿಯಾಯಿತಿ'ಯೆಂದು ಬರೆದಿರಬಹುದಾದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಇಂದೂ ನಾವು ಕತ್ತರಿಸಿ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ಬಾರದು. ಈ 'ರಿಯಾಯಿತಿ'ಗಳು ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟೂ ತಾತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿ ನೊಂದಿಗೆ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವುದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ, ಆಗಿನ ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗಗಳು ನಾಟಕವನ್ನು ವಿಭಿನ್ನ ಮಾರ್ಗಗಳ ಮೂಲಕ ಅನುಸಂಧಾನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು– ಎಂದಷ್ಟೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಒಂದು ವರ್ಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾದ ಕಥೆ, ತಿರುವು ಮುರುವಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು, ಅದ್ಭುತ ಚಮತ್ಕಾರಗಳು, ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು– ಈ ಮಾರ್ಗದ ಮೂಲಕ ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ ಲೋಕವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ವರ್ಗ– ಕಾವ್ಯಮಯ ಭಾಷೆ, ತಾತ್ವಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಪಾತ್ರಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ ನಡಾವಳಿಗಳು– ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ, ನಾವು ಇವತ್ತು ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ ಯಾವ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೋ ಅವನ್ನು ಆ ಕಾಲದ ಮಿಶ್ರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗವೂ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆಂದು ಗಣಿಸಿತ್ತು. ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ನಂತಹ ನಾಟಕವು ಕೆಳವರ್ಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕಡಿಮೆಯಿರುವ ಖಾಸಗೀ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿತ್ತು;

ಮಿಶ್ರಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗದ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿತ್ತು– ಎಂದು ದಾಖಲೆಯಿದೆ.[೪]

ಅಭಿನಯ

ಇಂತಹ ಸಂವಹನೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಆ ಕಾಲದ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಒರಟು–ನಾಜೂಕು; ಅಂತರಂಗ–ಬಹಿರಂಗ ಮುಂತಾದ ಎರಡು ವಿರುದ್ಧ ಶೈಲಿಗಳನ್ನೂ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಕಾಲದ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯು ಇವತ್ತಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಇವತ್ತಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಟನೊಬ್ಬ– ಅಂಥವರಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠನಾದ ಲಾರೆನ್ಸ್ ಆಲಿವರ್‌ನನ್ನೂ ಕೂಡಿ– ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಸ್ವಗತಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದು ಎತ್ತಲೋ ದೃಷ್ಟಿಯಿಟ್ಟು ತನ್ನೊಳಗೇ 'ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಆಲೋಚಿಸುವ' ಹಾಗೆ. ಆದರೆ, ಅವತ್ತಿನ ನಟ ಇಂಥ ಸ್ವಗತಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚಿಸುವ, ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ವಿನಿಮಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ, ಗಾದೆ, ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಒಗೆದು ಅದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಾಗುವ ಖುಷಿಯನ್ನು ಕಂಡು ಸಂಭ್ರಮಪಡುವ [illegible] ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿರಬೇಕು. ಷೇಕ್ಸ್‌[illegible] ಸ್ವಗತಗಳು ಬರೀ ಕಾವ್ಯವಲ್ಲ, ತಾತ್ವಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗಳಲ್ಲ; ಗಾದೆ, ನುಡಿಗಟ್ಟು, ಸೂಕ್ತಿ, ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ಆಕರ್ಷಕ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೂ ಹೌದು ಎಂಬುದು ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಅಭಿನಯಪದ್ಧತಿಯು ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ತನ್ನ ನಟರಿಗೆ ಬೋಧಿಸುವ ಸಹಜತೆ, ವಾಸ್ತವವಾದಗಳ ಗುಣವನ್ನೂ ಪಡೆದಿದೆ; ಮಧ್ಯಯುಗಗಳ ರಂಜಕ ಆಟಗಳ ಕಸರತ್ತನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಒಟ್ಟಂದದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಸಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ, ಸಾಮರಸ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿ ಒಂದು ಅಪ್ರತಿಮ ದೃಷ್ಟಾಂತವೆನ್ನುವಂತಿದೆ.

ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆ

ಈ ಸಮ್ಮೇಳ–ಸಂಶ್ಲೇಷಣೆಗಳ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನು, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ನಾಟಕಗಳು, ನಾಟಕಕಾರರು, ವಸ್ತು, ಬಂಧ, ಮೀಮಾಂಸೆ– ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಈ ಕಾಲದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಬಹುಪಾಲು ನಮಗೆ ಲಭ್ಯವಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಕೆಲಸ ಹೆಚ್ಚು ಸುಲಭ. ಅಲ್ಲದೆ, ಹಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿ ಮಾಡಿತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ, ಆ ಕಾಲದ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ನಾಲ್ಕು ಮುಖ್ಯ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹೊಸ ನಾಟಕದ ಹುಟ್ಟು, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಪೂರ್ವದ ನಾಟಕಕಾರರು, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮತ್ತವನ ಸಮಕಾಲೀನರು ಹಾಗೂ ಆಮೇಲಿನ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ– ಇವು ಆ ನಾಲ್ಕು ಹಂತಗಳು.

ಮಧ್ಯಯುಗದ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ನೀತಿನಾಟಕಗಳ ಬಳಿಕ, ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳು ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗತೊಡಗಿದ್ದು ೧೬ನೇ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿ. ಪ್ರಾರಂಭದ ಈ ನಾಟಕಗಳು, ಫ್ರಾನ್ಸ್ ಮತ್ತು ಇಟಲಿಯ ಮಾದರಿಯಂತೆಯೇ, ಬಹುಪಾಲು ರೋಮನ್ ಅನುಕರಣೆಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಇಂಥ ನಾಟಕ[illegible] ಒಂದುಕಡೆ ಶಾಲೆಕಾಲೇಜುಗಳ ಹವ್ಯಾಸಿಗಳಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ವಕೀಲರ ವಸತಿಗೃಹ– Inns of Court-ಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ತೀರ ಸೀಮಿತ ವಲಯದ [illegible] ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕೆರಳಿಸಿದ್ದವು; [illegible] ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಯಲ್ಲಿದ್ದವು– ಧಾರ್ಮಿಕ [illegible] ನೀತಿ ನಾಟಕಗಳೇ.

[illegible] ಮತ್ತು ನವೋದಯಗಳನ್ನು [illegible] ಒರಟೊರಟಾದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗಿದ್ದು ೧೬ನೇ ಶತಮಾನದ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದಲ್ಲಿ. ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದವರು ಆ ಕಾಲದ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳ ಬುದ್ಧಿವಂತರು, ಅರ್ಥಾತ್, University Wits. ಜಾನ್ ಲಿಲೀ (೧೫೫೪–೧೬೦೬), ಕ್ರಿಸ್ಟೋಫರ್ ಮಾರ್ಲೋ (೧೫೬೪–೧೫೯೩), ರಾಬರ್ಟ್ ಗ್ರೀನ್ (೧೫೫೮–೧೫೯೨) ಮೊದಲಾದವರಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದ ಈ ತಂಡವು ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿ ಬಲ್ಲಂಥದಾಗಿತ್ತು; ಮಧ್ಯಯುಗದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಕಂಡಂಥದ್ದಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಎರಡೂ ಮೂಲಗಳನ್ನು ತಿಳಿದವರಾಗಿದ್ದ ಈ ನಾಟಕಕಾರರು ನವೋದಯದಿಂದ ಕಲಿತ ಸಂವಿಧಾನ, ಭಾಷೆ, ಸಂಘರ್ಷ ಮುಂತಾದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಘಟನಾವಳಿಗಳ ಹಾಗಿದ್ದ ಮಧ್ಯಯುಗದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಕೂಡಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದರು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರ ಥಾಮಸ್ ಕಿಡ್ (೧೫೫೮–೧೫೯೪) ತನ್ನ ಸ್ಪಾನಿಷ್ ಟ್ರಾಜೆಡಿ ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ– ರೋಮಾಂಚಕಾರಿ ಕಥಾನಕ, ತಿರುಗುಮುರುಗಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶದ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳು, ಭೂತಗಳ ಬಳಕೆ– ಮುಂತಾದ ಜನಪ್ರಿಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಢಿಗೆ ತಂದ. ಮಾರ್ಲೋ ಸರಳರಗಳೆಯನ್ನು ಹೋಲುವ ಬ್ಲಾಂಕ್‌ವರ್ಸ್ ಎಂಬ ಛಂದಸ್ಸನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದ. ಹೀಗೆ, ಹಳತು ಹೊಸತರ ಸಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ಭೂಮಿಕೆ ಸಿದ್ಧವಾಯಿತು.

ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು, ಇನ್ನೂ ಒಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ, ಈ ಹಳತು ಹೊಸತರ ಸಮ್ಮೇಳವು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನೀತಿನಾಟಕ

ಗಳಿಂದಲೇ ಮೊದಲುಗೊಂಡಿತೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನೀತಿನಾಟಕ ಎವ್ವರಿಮ್ಯಾನ್-ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಒಂದುಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆಹೋಗಿ ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬನ ಪಾಪಪುಣ್ಯಗಳ ನಡುವಿನ ಹೊಯ್ದಾಟವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿಯಾದರೂ ಸಂಘರ್ಷವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿದ್ದೇ ಅಲ್ಲಿಂದ. ಮಾರ್ಲೋ ಈ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನೇ ಮುಂದುವರೆಸಿ ಇದನ್ನು ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆತ್ಮದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ನೈತಿಕ ಹೊಯ್ದಾಟ ಎನ್ನುವಲ್ಲಿಗೆ ಬೆಳೆಸಿದ. ಮಾರ್ಲೋನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ 'ಡಾ. ಫಾಸ್ಟಸ್'- ತನ್ನ ಜ್ಞಾನದ ಬಲದಿಂದ ಜಗತ್ತನ್ನೇ ಗೆಲ್ಲಹೊರಟವನೊಬ್ಬ ಕಡೆಗೆ ತನ್ನ ಆತ್ಮವನ್ನೇ ಮಾರಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ನೈತಿಕ ಸಂಘರ್ಷದ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಘರ್ಷವು ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಧಿಯ ಜಟಾಪಟಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವಂಥದ್ದಾದರೆ, ಇಲ್ಲಿ, ಮನುಷ್ಯನ ಆತ್ಮದೊಳಗೇ ಸಂಘರ್ಷವು ಪ್ರವೇಶಿಸತೊಡಗಿದೆ. ಇಷ್ಟಾದರೂ 'ಡಾ. ಫಾಸ್ಟಸ್' ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡ ಬಿಗಿಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದೇ ಉಳಿದದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಗಂಭೀರ ಕಥೆಯ ನಡುವೆ ಹೆಣೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ಪ್ರಹಸನಗಳು, ಮೊರಾಲಿಟಿ ನಾಟಕಗಳ ನಡುವೆ ಕಾಲಕ್ಷೇಪಕ್ಕೆಂದು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಇಂಟರ್‌ಲ್ಯೂಡ್‌ಗಳ ಹಾಗೆ, ನಾಟಕದಿಂದ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿ ಉಳಿದಿವೆ.

ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್

ಇಂಥ ಸಮ್ಮೇಳವನ್ನು ವಸ್ತು-ಸಂವಿಧಾನ-ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಧಿಸಿದ ಮಹಾನುಭಾವ ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ (೧೫೬೪-೧೬೧೬). ಹಲವು ಸಾವಿರ ಪುಟಗಳಷ್ಟು ವಿಮರ್ಶೆ-ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ಬರೆಯಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ಮಹಾಕವಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಸೀಮಿತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಏನು ಬರೆಯುವುದೂ ಕಷ್ಟವೇ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಅವನ ನಾಟಕಗಳು, ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಎಲಿಜಬೆತನ್ ಸಮಾಜ- ಇವುಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸೂಚಿಸಬಹುದು, ಅಷ್ಟೇ. ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್‌ನ ಬದುಕು, ಅವನು ಬರೆದ ಕೃತಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ, ಅವುಗಳ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆ- ಇವೆಲ್ಲ ವಿಪುಲ ಚರ್ಚೆಗೆ ಗ್ರಾಸವಾಗಿವೆ. ಆತ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಓದಿದವನಲ್ಲವೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವನು ಬರೆದದ್ದೇ ಸುಳ್ಳು ಎಂದೂ ಹಲವು ಸಾವಿರ ಪುಟಗಳ ವ್ಯರ್ಥ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆದಿದೆ. ವಾದವಿವಾದಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕದೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಅವನ ಬದುಕನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು: ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರಮುಖ ಪಟ್ಟಣವಾಗಿದ್ದ ಏವನ್ ನದಿಯ ತೀರದ ಸ್ಟ್ರಾಟ್‌ಫರ್ಡ್ ಎಂಬಲ್ಲಿ ಆತ ಹುಟ್ಟಿದ; ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯೊಂದನ್ನು ಸೇರಿ ಲಂಡನ್ನಿಗೆ ಹೋದ; ಅಲ್ಲಿ ನಟ-ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದ; ಆಸ್ಥಾನಿಕನಾಗಿ ಮೆರೆದ; ಗ್ಲೋಬ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ಪಾಲುದಾರನಾಗಿ ಬೆಳೆದ; ಅಂತ್ಯಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಹುಟ್ಟೂರಿಗೆ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿದ.

ಒಟ್ಟು ೩೮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನದೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾದರೂ, ಅದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ಭಾಗಶಃ ಬೇರೆಯವರು ಬರೆದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ವಸ್ತು-ತಂತ್ರಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳು, ಹರ್ಷನಾಟಕಗಳು, ಗಂಭೀರ ಹರ್ಷಕಗಳು (Tragi-comedies) ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳೆಂದು ವಿಭಾಗಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಜ್ಯೂಲಿಯಸ್ ಸೀಜರ್, ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್, ಒಥೆಲೋ, ಕಿಂಗ್‌ಲಿಯರ್, ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ಮೊದಲಾದವು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿದರೆ ಮಿಡ್ ಸಮ್ಮರ್ ನೈಟ್ಸ್ ಡ್ರೀಮ್, ಮರ್ಚೆಂಟ್ ಆಫ್ ವೆನಿಸ್, ಟ್ವೆಲ್ತ್ ನೈಟ್ ಮೊದಲಾದವು ಹರ್ಷ ನಾಟಕಗಳ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಹೆನ್ರಿ ದ ಸಿಕ್ಸ್ತ್, ರಿಚರ್ಡ್ ದ ಥರ್ಡ್ ಮೊದಲಾದವನ್ನು ಐತಿಹಾಸಿಕವೆಂದೂ, ವಿಂಟರ್ಸ್ ಟೇಲ್, ಟೆಂಪೆಸ್ಟ್‌ಗಳನ್ನು ಗಂಭೀರ ಹರ್ಷಕಗಳೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯೂ, ಅವನ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಬಂಧವೂ ಹಾಗೂ ಆ ಕಾಲದ ಸಮಾಜದ ವಿವಿಧ ವರ್ಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವನ ಧೋರಣೆಯೂ ಮೂರು ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗುವುದನ್ನು ಅವನ ನಾಟಕ ಸಮುದಾಯವು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಹಂತ- ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಾರಂಭದವರೆಗಿನದು. ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗಗಳೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಭಾವನೆಯಿಂದ ಪ್ರಚೋದಿತವಾಗಿದ್ದ ಅವಧಿ ಇದು; ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನವೋದಯದ ಮಾನವಿಕ ದೃಷ್ಟಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಕಾಲಾವಧಿಯೂ ಹೌದು. ಆ ಕಾಲದ ಸಮಾಜವು ಧರ್ಮವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಪರಮ ಮೌಲ್ಯವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಹಾಗೆ, ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನೂ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ದಾಖಲಿಸುವ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ.

೧೨-೧೩ನೇ ಶತಮಾನಗಳ ಇತಿಹಾಸವುಳ್ಳ ಕಿಂಗ್ ಜಾನ್ ನಾಟಕದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುವ ಈ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳು, ೧೪೮೫ರ ಹೊಸ್ತಿಲಿನ ವರೆಗೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುವ ರಿಚರ್ಡ್ ದಿ ಥರ್ಡ್ ತನಕ, ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಒಂಬತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪೈಪೋಟಿ ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಸೆಳೆತಗಳ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತವೆ; ರಕ್ತಪಾತಗಳ ಸರಣಿಯ ನಂತರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯೇ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆಯುವುದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಹಾಗಂತ, ಇವು ಬರೀ ದೇಶಭಕ್ತಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿಮರ್ಶಕ ಆ್ಯನ್

ಕಾಟ್ ಗುರುತಿಸಿರುವಂತೆ ಈ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕವೂ ಹೊಸ ರಾಜನೊಬ್ಬನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ; ಆತ ಪ್ರಬಲನಾಗುತ್ತಲೇ ದುರಾಚಾರಗಳನ್ನು ಗೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ; ಹೊಸ ರಾಜನೊಬ್ಬ ಹಳೆಯ ರಾಜನನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವ ಆಶಾಕಿರಣದಿಂದ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಆ ಹೊಸ ರಾಜನಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಮುಂದಿನ ನಾಟಕವು ಮತ್ತೆ ಇದೇ ಚಕ್ರದ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ- ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವವೆಂಬ ಮಹಾಯಂತ್ರದ ನಿಖರದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ- ಈ ನಾಟಕಗಳು.[೫]

ಮೊದಲ ಹಂತದ ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಒಲವಿರುವುದು ಆ ಕಾಲದ ಆಸ್ಥಾನ- ಮೇಲು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಗಳ ಕಡೆಗೇ. ಹೊಸ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ರಕ್ಷಕರಾಗಿರುವ ಈ ವರ್ಗಗಳೇ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಆದರ್ಶ. ಆ ವರ್ಗಗಳ ಕಣ್ಣಿಂದಲೇ ನೋಡುವ ದೃಷ್ಟಿ- ಈ ನಾಟಕಗಳದ್ದು. ಆ ಕಾಲದ ಹರ್ಷನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ನಡವಳಿಕೆಗಳನ್ನೂ ಪ್ರೇಮದಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವ, ಗಂಭೀರ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳನ್ನೂ ಕ್ರೀಡೆ ಕನಸುಗಳ ಹಗುರದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುವ ಮಿಡ್ ಸಮ್ಮರ್ ನೈಟ್ಸ್ ಡ್ರೀಮ್ ಈ ಕಾಲದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕೃತಿ. ಈ ಧೋರಣೆ ಬದಲಾಗಿದ್ದು ಅವನ ಎರಡನೇ ಹಂತದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ- ಆತನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ. ಮೊದಲ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಆತ ಆದರ್ಶವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದ ಆಸ್ಥಾನವು ಈ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ವಿಕೃತವಾಗತೊಡಗಿತ್ತು; ಸಂಪತ್ತಿನ ಶೇಖರಣೆಯ ಹುಚ್ಚಿನ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸಾಲಗಾರನಾಗತೊಡಗಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಈ ಎರಡೂ ವರ್ಗಗಳ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಬದಿಗಿಟ್ಟು ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಿಶ್ರಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರಬೇಕು.

ಈ ಅವಧಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನದು ಜ್ಯೂಲಿಯಸ್ ಸೀಜರ್. ನೆಪಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸೀಜರ್ ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕ; ನಾಟಕ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವುದು ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಬ್ರೂಟಸ್ಸನ ಮೇಲೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲೂ ಕ್ರಾಂತಿ ಸಫಲವಾಗದೇ ಆದರ್ಶದ ಹುಡುಕಾಟ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್, ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್, ಲಿಯರ್ ಮೊದಲಾದ ಈ ಹಂತದ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲ ಇಂಥದೇ ಹುಡುಕಾಟದ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತವೆ; ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಾಮರಸ್ಯ ಸಾಧಿತವಾಗದ ದುರಂತದ ಕಥೆಯನ್ನು ಬಿಚ್ಚುತ್ತವೆ. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ, ಈ ಹಂತದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದುರಂತದ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಆಯಾಮ ಒದಗಿದೆ. ದುರಂತಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾದ ಸಂಘರ್ಷ ಇಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆತ್ಮದೊಳಕ್ಕೆ ಇಳಿಯುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ಆಯಾಮಗಳ ಜತೆಗೇ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೈತಿಕ ಸಂಘರ್ಷದ ಹೊಸ ದುರಂತದ ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದನ್ನು ಹರಳುಗಟ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಆತ ಬರೆದಿರುವ ಹರ್ಷನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ವಿಷಾದದ ಛಾಯೆಯಿರುವುದು- ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ.

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಅಂತಿಮಘಟ್ಟದ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ- ವಿಂಟರ್ಸ್ ಟೇಲ್, ಟೆಂಪೆಸ್ಟ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ, ಮಧ್ಯಮವರ್ಗವು ಧಾರ್ಮಿಕ ಶುದ್ಧವಾದಿಗಳ ಉಗ್ರಗಾಮಿತ್ವಕ್ಕೆ ತಿರುಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಈ ವರ್ಗದ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪೂರ್ಣ ಬಿಟ್ಟು ಮತ್ತೆ ಆಸ್ಥಾನವರ್ಗದ ಕಡೆಗೆ ವಾಲುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ಜತೆಗೇ ಉತ್ಸಾಹ- ದುರಂತಗಳೆರಡರ ಉತ್ಕಟತೆಯನ್ನೂ ಅನುಭವಿಸಿ ಮಾಗಿದ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಪಕ್ವತೆಯೂ ಅವನಿಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಗಂಭೀರವೋ, ಹರ್ಷವೋ ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಲಾಗದ ಮಿಶ್ರಗುಣವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತವೆ; ರಾಜಕೀಯ, ನೈತಿಕ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಅದುಮಿಟ್ಟು ಆಸ್ಥಾನರಂಜನೆಗಳ ಮೇಲ್ಮೈ ರೂಪವನ್ನು ಧರಿಸುತ್ತವೆ.

ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆ- ಇವೆರಡೂ ಸಮಾನಾಂತರವಾದದ್ದು. ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯು ರಂಗತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದ್ದನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಮತ್ತೆ, ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮೀಮಾಂಸಕಾರ ಫಿಲಿಪ್ ಸಿಡ್ನಿಯ ಉದಾಹರಣೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಆತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಏನನ್ನು ಮಾಡಬಾರದೆಂದು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೋ, ಅದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳು ಮಾಡಿಬಿಟ್ಟಿವೆ. "ರಂಗಮಂದಿರ ಒಂದೇ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಸೂಚಿಸಬೇಕು, ತೋರಿಸುವ ಕಾಲಾವಧಿ ಒಂದು ದಿನಕ್ಕೆ ಮೀರಬಾರದು, ಇದು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯೂ ಹೌದು; ಸಾಮಾನ್ಯ ಜ್ಞಾನವೂ ಹೌದು" ಎಂದು ಸಿಡ್ನಿ ಹೇಳಿದರೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳು ಹಲವು ದೇಶ ಕಾಲಗಳನ್ನು ಜಿಗಿಯುತ್ತವೆ. ಗಂಭೀರ, ಹಾಸ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಮಾಡಿದರೆ "ವಾದ್ಯ ವಿನೋದವನ್ನೂ, ಶವಸಂಸ್ಕಾರವನ್ನೂ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿದ" ಅಬದ್ಧ ಪರಿಣಾಮವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂದು ಸಿಡ್ನಿ ಎಚ್ಚರಿಸಿದರೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಈ ಮಿಶ್ರಣವನ್ನು ಸಮರ್ಥ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.[೬] ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ನಾಟಕದ ಗೋರಿ ಅಗೆಯುವ ದೃಶ್ಯವಾಗಲೀ, ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ನಾಟಕದ ಬಾಗಿಲು ಕಾಯುವ ಕುಡುಕನ ದೃಶ್ಯವಾಗಲೀ ಬರಿಯ ಮಧ್ಯಂತರಗಳಾಗಿ ಉಳಿಯದೆ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಪ್ರತಿಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಭಾಷೆಯು ಕಾವ್ಯದ ನಯ ನಾಜೂಕುಗಳಷ್ಟನ್ನೇ ಅಲ್ಲ, ಆಡುಮಾತಿನ ಚುರುಕನ್ನೂ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಶ್ಲೇಷೆ, ಗಾದೆ, ಅಶ್ಲೀಲಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪಾಕಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ವಾಸ್ತವದ ಪೂರ್ಣತೆಯಿದೆ; ಆದರೆ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆ

ಯಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಿದ್ಧ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾದರಿಯಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ- ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್, ಆಧುನಿಕ ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಆಸಕ್ತಿ ಕೆರಳಿಸುವಷ್ಟು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದ್ದರೂ ಆ ಪಾತ್ರದ ಮೂಲವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದ 'ವಿಷಣ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿ' ಎಂಬ ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಯೇ. ಅರ್ಥಾತ್, ಅತ್ತ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಬಂಧನವನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದ, ಇತ್ತ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಚದುರಿಯೂ ಹೋಗದ ಸಾಮರಸ್ಯದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಈ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾಧಿಸಿದೆ. ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಈ ಗುಣ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂತೋ ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೋಯಿತೋ, ಅಂತೂ ಮುಂದಿನ ಶತಮಾನಗಳು ಒದ್ದಾಡಿದರೂ ಅನುಕರಿಸಲಾಗದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೊಂದನ್ನು ಈ ಯುಗ ಸಹಜವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿದೆ.

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಸಮಕಾಲೀನ ಮತ್ತು ಆಮೇಲಿನ ನಾಟಕಕಾರರು

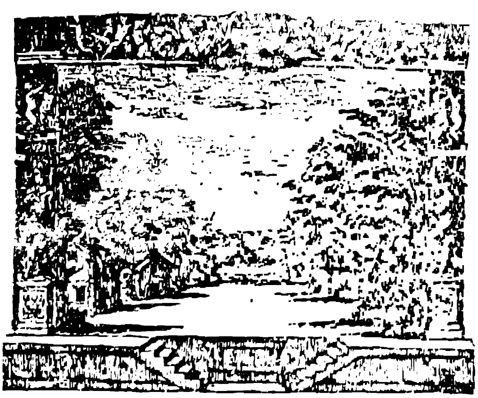
ನವೋದಯ ಹಾಗೂ ಮಧ್ಯಯುಗಗಳನ್ನು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಎದುರಿಸಿದಷ್ಟು ಸಮತೂಕದಲ್ಲಿ ಅವನ ಸಮಕಾಲೀನ ಲೇಖಕರಾರೂ ಎದುರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖನಾದವ- ಬೆನ್ ಜಾನ್ಸನ್ (೧೫೭೨-೧೬೩೭). ತನ್ನ ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗಿರುವ ಈತ ಮೂಲತಃ ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದದ ಪಕ್ಷಪಾತಿ. ಕಾಮೆಡಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಈತ ಬರೆದಿರುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಮಾಸ್ಕ್- ಆಸ್ಥಾನ ರಂಜನೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು. ಇವನ ವೋಲ್ಪೋನೆ, ಆಲ್ಕೆಮಿಸ್ಟ್ ಮುಂತಾದ ಹಾಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಕಾಮೆಡಿಗಳಿಗಿಂತ ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನ ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಾಮೆಡಿಗಳಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿವೆ. ಜಾನ್ಸನ್ನನನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇನ್ನೂ ಮೂವರು ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ಡೆಕರ್, ಹೇವುಡ್, ಮಿಡ್ಲ್‌ಟನ್- ಈ ಮೂರೂ ಜನ ಜನಪ್ರಿಯ ಟ್ರಾಜೆಡಿ-ಕಾಮೆಡಿಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಂತೆ ಇವರೂ ಹೊಸ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಪಕ್ಷಪಾತಿಗಳೇ. ಆದರೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಿಗಿದ್ದ ವಿರುದ್ಧದ ಸೆಳೆತಗಳು ಇವರಿಗೆ ಇಲ್ಲದೇ ಹೋಗಿದ್ದರಿಂದ ಇವರ ನಾಟಕಗಳು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತವೆ.

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕಡೆಯ ನಾಟಕ ಬರೆದದ್ದು ೧೬೧೩ರಲ್ಲಿ; ಆಮೇಲೆ ಆತ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ತ್ಯಜಿಸಿ ಬಹುಶಃ ತನ್ನೂರಿಗೆ ಮರಳಿದ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳೇನು ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೊತ್ತಿರದಿದ್ದರೂ ೧೬೧೦ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ಎಲಿಜಬೆತನ್ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆಗತೊಡಗಿದ್ದು ಒಂದು ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹೊಸ ಬದಲಾವಣೆಯ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳು- ಬ್ಯೂಮಾಂಟ್ ಮತ್ತು ಫ್ಲೆಚರ್. ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಜತೆಗೂಡಿ ಬರೆದ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳು ಟ್ರಾಜೆಡಿ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ರಮ್ಯ-ರಂಜನೆಗಳ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿಸಿದವು. ನೈತಿಕ ಸಂಘರ್ಷದ ಮೂಲಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟ ಈ ಟ್ರಾಜೆಡಿಗಳು ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೇರುತ್ತ ಹೋಗುವಂತೆ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವುದರಲ್ಲೇ ಗಮನವನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದವು. ಹಾಗಾಗಿ, ಟ್ರಾಜೆಡಿ ಪ್ರಕಾರವೇ ಆಲಂಕಾರಿಕವಾಗತೊಡಗಿತು.

ಈ ಹೊಸ ಬದಲಾವಣೆಯ ಹಿಂದೆ ಸಾಮಾಜಿಕ-ರಾಜಕೀಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಎಲಿಜಬೆತ್ ರಾಣಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಮಾಜವು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದ ಸಾಮರಸ್ಯವನ್ನೂ, ಎಲ್ಲ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಮುಕ್ತತೆಯನ್ನೂ ಆಮೇಲಿನ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂತು. ೧೬೦೩ರಲ್ಲಿ ಎಲಿಜಬೆತ್‌ಳ ನಂತರ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ಜೇಮ್ಸ್, ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ನಿರಂಕುಶ ಪ್ರಭುಗಳ ಮಾದರಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಿತನಾಗಿದ್ದ. ಅಧಿಕಾರ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣದ ಆತನ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಲಿಮೆಂಟ್ ಅವನಿಗೆ ಪದೇ ಪದೇ ತೊಡಕಾಗತೊಡಗಿತು. ಜತೆಗೇ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಚರ್ಚನ್ನು ಪ್ರಾಟೆಸ್ಟೆಂಟ್ ತತ್ವಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ಣ ಬದ್ಧವಾಗಿಸಬೇಕೆಂಬ ಒತ್ತಡವೂ ಆತನ ಮೇಲೆ ಬೀಳತೊಡಗಿತು. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಘರ್ಷಗಳು ಸ್ಫೋಟಗೊಂಡಿದ್ದು ಅವನ ನಂತರ ರಾಜನಾದ ಚಾರ್ಲ್ಸ್‌ನ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ. ಪಾರ್ಲಿಮೆಂಟಿನಲ್ಲಿ ಸಂಘಟಿತವಾಗುತ್ತ ಬಂದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಶುದ್ಧವಾದಿಗಳು-ಪ್ಯೂರಿಟನ್ನರು-ಅವನ ವಿರುದ್ಧ ಸೆಡ್ಡು ಹೊಡೆದು ನಿಂತರು. ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಪಾರ್ಲಿಮೆಂಟನ್ನೇ ರದ್ದು ಮಾಡಿದ. ಅದು ೧೬೪೨ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಅಂತರ್ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಯಾಗಿ ಪ್ಯೂರಿಟನ್ ನೇತಾರ ಕ್ರಾಮ್‌ವೆಲ್ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬರುವುದರೊಂದಿಗೆ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಂಡಿತು.

ಮಾಸ್ಕ್ ಎಂಬ ಆಸ್ಥಾನರಂಜನೆ

ಜೇಮ್ಸ್‌ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ರಾಜಕೀಯ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣವು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೂ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿತು. ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಹೊಸ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಟ್ರಾಜೆಡಿಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸತೊಡಗಿದರೆ, ಮೇಲುವರ್ಗಗಳ ಒಲವು ಹೆಚ್ಚೆಚ್ಚು ಖಾಸಗಿ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿತು. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮಾಸ್ಕ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ವೈಭವಯುತ ಆಸ್ಥಾನ ರಂಜನೆಗಳ ಒಂದು ಹೊಸ ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು



೩.೨೬. ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಆಸ್ಥಾನರಂಜನೆಗಾಗಿ ಇನಿಗೋ ಜೋನ್ಸ್ ವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ 'ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ.

ಮೀರಿಸಿ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿತು. ಹಾಡು-ಕುಣಿತ-ರಂಜನೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಪೌರಾಣಿಕ ಅಥವಾ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಘಟನೆಯೊಂದನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಆಸ್ಥಾನದ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಒಗ್ಗುವಂತೆ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ ದೃಶ್ಯವೈಭವವಾಗಿತ್ತು. ಆಸ್ಥಾನದ ವಿಶೇಷ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಇಟಲಿಯ ಮೂಲಕ ಬಂದ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಇಂಟರ್‌ಲ್ಯೂಡ್‌ಗಳ ಪರಿಷ್ಕೃತ ರೂಪವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಇಟಲಿಯಿಂದ ಬರುವಾಗ ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ದೃಷ್ಟಿ ದೂರ ತತ್ವವನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಸೀನರಿಗಳನ್ನೂ, ದೃಶ್ಯವೈಭವದ ಅಸಾಧಾರಣ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಹೊತ್ತು ತಂದಿತ್ತು. ಬೆನ್ ಜಾನ್ಸನ್‌ನಂತಹ ಹಲವು ನಾಟಕಕಾರರು ಹೊಸ ಹೊಸ ಮಾಸ್ಕ್‌ಗಳನ್ನು ಬರೆದು ತಯಾರಿಸಿದರು; ಇನಿಗೋ ಜೋನ್ಸ್ ಎಂಬ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿನ್ಯಾಸಕಾರ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಈ ದೃಶ್ಯವೈಭವಗಳ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕಾಗಿ ಧಾರೆಯೆರೆದ. ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೆ ಬೆಂಬಲವಾಗಿ ರಾಜ ಜೇಮ್ಸ್ ಹಣವನ್ನು ನೀರಿನಂತೆ ಹರಿಸಿದ. ಆ ಕಾಲದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಆಸ್ಥಾನ ಆರ್ಥಿಕ ಮುಗ್ಗಟ್ಟಿಗೆ ಸಿಲುಕಲಿಕ್ಕೆ ಮಾಸ್ಕ್‌ಗಳ ಮೇಲಿನ ಈ ದುಂದುವೆಚ್ಚವೂ ಒಂದು ಕಾರಣವೆಂದು ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಒಂದುಕಡೆ ಈ ಹೊಸ ಆಕರ್ಷಣೆಗಳ ಪೈಪೋಟಿ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಪ್ಯೂರಿಟನ್ನರ ಪ್ರಬಲ ವಿರೋಧ- ಇವುಗಳಿಂದ ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯು ತನ್ನ ಉತ್ತುಂಗದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿತು. ಆದರೂ, ಹೊಸ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಒಗ್ಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಮುಂದುವರೆದಿದ್ದ ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರವು ೧೬೪೨ರಲ್ಲಿ ಪ್ಯೂರಿಟನ್ನರು ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಪೂರ್ಣ ನಿಲ್ಲಬೇಕಾಯಿತು. ರಂಗಭೂಮಿ ಎನ್ನುವುದು ಸಮಾಜದ ಎಲ್ಲ ಅನೈತಿಕ ವ್ಯವಹಾರಗಳ ಪ್ರೇರಕ ಸ್ಥಳ; ಅನೈತಿಕತೆಯನ್ನು ಕಲಿಸುವ ಶಾಲೆ- ಎಂದೆಲ್ಲ ಪ್ರಚಾರಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಪ್ಯೂರಿಟನ್ನರು ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದದ್ದೇ, ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರವನ್ನೇ ಕಾನೂನಿನಿಂದ ನಿಷೇಧಿಸಿಬಿಟ್ಟರು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಂಪೆನಿ 'ಕಿಂಗ್ಸ್‌ಮೆನ್' ತನ್ನ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಹರಾಜು ಹಾಕಿತು; ಗ್ಲೋಬ್ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಕಿತ್ತುಹಾಕಲಾಯಿತು; ನಟರು ಭೂಗತರಾಗಬೇಕಾಯಿತು. ೧೮ ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಮುಂದುವರೆದ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿಷೇಧವು ೧೬೬೦ರಲ್ಲಿ ೨ನೇ ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬರುವುದರೊಂದಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಪುನಃ ಸ್ಥಾಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಆದರೆ ಈ ಹೊಸ ಪುನಃಸ್ಥಾಪಿತ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಎಲಿಜಬೆತನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲಾ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನೂ ಕೈಬಿಟ್ಟು ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಾದಿಹಿಡಿದಿತ್ತು. ಇಂಗ್ಲಂಡ್ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೇ ಇಡಿಯ ಯುರೋಪೇ ಹಿಡಿದ ಈ ಹಾದಿಯು ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಮುಂದೆ ಯಾವ ದಿಕ್ಕಿನತ್ತ ಕೊಂಡೊಯ್ದವು- ಇದು ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದ ವಿಷಯ.

ಉಲ್ಲೇಖಗಳು :

೧. Hauser, Arnold, The Social History of Art Vol. 2, London 1951, ಪುಟ ೧೩೬-೮.
೨. ಅಂಕ ೧, ದೃಶ್ಯ ೩. ಅನುವಾದ ಲೇಖಕರದು.
೩. Clarks, Barret, H, European Theories of the Drama, New York 1965. ಪುಟ ೬೫.
೪. Hauser, Arnold, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ ೧೩೦-೧೩೫
೫. Kott, Jan, Shakespeare, Our Contemporary, New York 1974.
೬. Clarke, Barret, H, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ ೬೫-೬೬.

೩.೪

ರಮ್ಯ, ರಂಜನೆ, ಭ್ರಮೆ, ಭಾವೋದ್ರೇಕ ಇತ್ಯಾದಿ

ನವೋದಯದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿಯ ತನಕ, ಯುರೋಪಿನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ವ್ಯಾಪಾರಿ ಮೇಲು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗ-ಬೂರ್ಜ್ವಾಸೀಯ- ಇತಿಹಾಸವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಕಡೆಯ ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರವರ್ಧಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದ ಈ ವರ್ಗ, ಮುಂದೆ ಮುನ್ನೂರು-ನಾನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ, ಅಧಿಕಾರ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಗಣ್ಯವರ್ಗ-ಭೂಮಾಲಿಕ ವರ್ಗಗಳ ಜತೆಗೆ ಬಡಿದಾಡುತ್ತ, ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬದುಕಬೇಕಾಯಿತು. ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ ಹಾಗೆ, ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೂ ಯುರೋಪಿನ ಎಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೂಲದಲ್ಲೂ ಈ ಬಡಿದಾಟ-ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೂ ಈ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯ-ಭೂಮಾಲಿಕ ವರ್ಗಗಳದ್ದೇ ಮೇಲುಗೈ. ಆಗಾಗ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗಗಳ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಮಾನ್ಯತೆ ಸಿಕ್ಕರೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದ್ದು ಗಣ್ಯ-ಭೂಮಾಲಿಕ ವರ್ಗಗಳ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು. ಈ ಅವಧಿಯ ಅತ್ಯಂತ ಗಣ್ಯ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವೇ ಇದಕ್ಕೆ ದೊಡ್ಡ ಸಾಕ್ಷಿ.

ಅದೇ, ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಈ ಚಿತ್ರ ಬದಲಾಗತೊಡಗುತ್ತದೆ: ಈ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗ ಮೇಲುಗೈ ಸಾಧಿಸತೊಡಗುತ್ತದೆ; ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಪ್ರತಿಫಲಿತವಾಗುತ್ತದೆ- ಪ್ರಹಸನ, ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಥಮಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ; ನಾಟಕಗಳ ತುಂಬೆಲ್ಲ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಬರುತ್ತವೆ; ರಂಗಭೂಮಿಯು ಆಸ್ಥಾನ ರಂಜನೆಯ ಪಟ್ಟದಿಂದ ಕೆಳಗಿಳಿದು ಮನೋರಂಜನೆಯ ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಪ್ರಕಾರ ಕೊನೆಯುಸಿರೆಳೆದು ರಮ್ಯ, ರಂಜನೆ, ಭ್ರಮೆ, ಭಾವೋದ್ರೇಕಗಳ ಹೊಸ ಮೀಮಾಂಸೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಸಾಮಾಜಿಕ-ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳು

ಈ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪಲ್ಲಟಗಳ ಹಿಂದೆ, ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ. ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ ರಾಜಕೀಯ ಕ್ರಾಂತಿ, ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ

ಕಡೆಗೆ ನಡೆದ ಅಮೆರಿಕಾ ಮತ್ತು ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಕ್ರಾಂತಿಗಳು ಈ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳ ಉತ್ತುಂಗ ಬಿಂದುಗಳು. ಈ ಉತ್ತುಂಗಗಳಿಗೆ ಬೌದ್ಧಿಕ ಹಿನ್ನಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಚಿಂತಕರ ಒಂದು ಪಡೆಯನ್ನೇ ಈ ಶತಮಾನ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ವಾಲ್ಟೇರ್, ರೂಸೋ, ದಿದೆರೋ, ಡೇವಿಡ್ ಹ್ಯೂಮ್, ಬೆಂಜಮಿನ್ ಫ್ರಾಂಕ್ಲಿನ್, ಆಡಂ ಸ್ಮಿತ್, ಲೆಸಿಂಗ್– ಹೀಗೆ ಹಲವು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ಹಲವು ದೇಶಗಳ 'ಫಿಲಾಸಫರು'ಗಳ ದೊಡ್ಡ ಪಟ್ಟಿಯೇ ಈ ಶತಮಾನವನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿದೆ. ಸಮಾಜದ ಎಲ್ಲಾ ಮುಖಗಳನ್ನೂ ಈ ಚಿಂತಕರು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಹಚ್ಚಿದ್ದಾರೆ; ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಹಾದಿಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಶತಮಾನವನ್ನು ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಜ್ಞಾನೋದಯದ ಯುಗ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ರಾಜಕೀಯವಾಗಿ, ಈ ಯುಗದಲ್ಲಾದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯೆಂದರೆ– ರಾಜಕೀಯ ಅಧಿಕಾರವು ನಿರಂಕುಶ ಪ್ರಭುಗಳ ಕೈಯಿಂದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗಗಳ ಹತೋಟಿಗೆ ಹಸ್ತಾಂತರಗೊಂಡಿದ್ದು. ಈ ಬದಲಾವಣೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದೆ. ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಗಣ್ಯ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಗಳ ಸಂಘರ್ಷವು ಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಲಿಮೆಂಟಿನ ಸೆಣಸಾಟದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಯಿತು. ಈ ಸೆಣಸಾಟ ತೀವ್ರವಾಗಿ, ೧೬೪೦ರಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಪ್ಯೂರಿಟನ್ನರು ಗೆಲುವು ಪಡೆದರೆ, ೧೬೬೦ರಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆಯಿತು. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ೧೬೮೮ರಲ್ಲಿ, ರಕ್ತರಹಿತ ಕ್ರಾಂತಿಯೊಂದನ್ನು ನಡೆಸಿ ರಾಜ ವಿಲಿಯಂನನ್ನು ಗದ್ದುಗೆಗೆ ತರುವ ಮೂಲಕ ಪಾರ್ಲಿಮೆಂಟು ತನ್ನ ಪರಮಾಧಿಕಾರವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಜತೆಗೇ, ಹಲವು ಕಾನೂನುಗಳ ಮೂಲಕ ಆಡಳಿತ, ತೆರಿಗೆ, ನ್ಯಾಯ, ಮಾನವ ಹಕ್ಕುಗಳು– ಮುಂತಾದ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಪಾರ್ಲಿಮೆಂಟು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು.

ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ ಈ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಆದರ್ಶವು ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕಾ ಮತ್ತು ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಕ್ರಾಂತಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಯಿತು. ೧೭೭೫–೮೩ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕಾವು ಬ್ರಿಟನ್ನಿನ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆದರೆ ೧೭೮೯–೯೯ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಥದೇ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಫ್ರೆಂಚ್ ಕ್ರಾಂತಿ ಸ್ಫೋಟ ಗೊಂಡಿತು. ಮಧ್ಯಮವರ್ಗಗಳ ನಾಯಕತ್ವದಲ್ಲಿ, ಕೆಳವರ್ಗ ಗಳ ಬೃಹತ್ ಬೆಂಬಲದೊಂದಿಗೆ ನಡೆದ ಈ ಕ್ರಾಂತಿ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅನುಕೂಲಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಸಮಾನತೆ ಎಂಬ ಎರಡು ಆದರ್ಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿತವಾಗಿದ್ದು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಗಳಿಗೆ ಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮಾತ್ರ. ಹೀಗೆ, ಈ ಮೂರೂ ಕ್ರಾಂತಿಗಳು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಒಂದೇ ಗುರಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಟ್ಟವು– ರಾಜಕೀಯ ಅಧಿಕಾರದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಗಳಿಗೆ ಪಾಲನ್ನು ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟವು.

ಈ ಕಾಲದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗ ಬಯಸಿದ್ದು ಬರಿಯ ರಾಜಕೀಯ ಅಧಿಕಾರ ಮತ್ತು ಮಾನವ ಹಕ್ಕುಗಳ ಮಾನ್ಯತೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೂ ಮೂಲವಾದ ವ್ಯಾಪಾರ ಮತ್ತು ಲಾಭದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಈ ಎಲ್ಲ ಚಳುವಳಿಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿತ್ತು. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಯುರೋಪಿನ ಆರ್ಥಿಕವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಬಹುಪಾಲು ರಾಜ್ಯದ ಹತೋಟಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಂಥದಾಗಿತ್ತು; ಉತ್ಪಾದನೆಯಿಂದ ತೊಡಗಿ ಅಂತರ್ದೇಶೀಯ ವ್ಯಾಪಾರದತನಕ ಎಲ್ಲ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೂ ರಾಜ್ಯದ ನಿಯಂತ್ರಣ ಮತ್ತು ತೆರಿಗೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದ್ದವು. ವಸಾಹತುಗಳ ವ್ಯಾಪಾರದಿಂದ ಶ್ರೀಮಂತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ವ್ಯಾಪಾರೀವರ್ಗಕ್ಕೆ ಈ ಹತೋಟಿ ಕಾಲ್ತೊಡಕಾಗಿ ಕಂಡದ್ದು ಸಹಜವೇ. ಹಾಗಾಗಿ, ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರವು ರಾಜಕೀಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ವ್ಯಾಪಾರೀ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಹಾದಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕತೊಡಗಿತು. ಇದರ ಫಲವಾಗಿಯೇ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು– ಲೇಸೇ ಫೇರ್ ಅಥವಾ ಮುಕ್ತ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ. ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಯಾವುದೇ ನಿರ್ಬಂಧವಿಲ್ಲದೆ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೇ ಬೆಳೆಯಲು ಬಿಡುವುದರಿಂದಲೇ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಸಂಪತ್ತು ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ– ಎಂಬುದು ಈ ವಾದದ ತಿರುಳು. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಶ್ರಮವಿಭಜನೆಯಂತಹ ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳೂ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳೂ ಸೇರಿ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿಗೆ ಹಾದಿ ಚೊಕ್ಕವಾಯಿತು.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಈ ಆದರ್ಶಗಳು ಈ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರತಿಫಲನಗೊಂಡವು. ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ, ಈ ಯುಗ, ಎಲ್ಲ ರೂಢಿಗತ ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ತೆರೆದಿಟ್ಟ ಕಾಲ. ಹೀಗೆ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದವರಲ್ಲಿ ಒಂದು ತುದಿಗೆ ದೇವರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನೇ ನಿರಾಕರಿಸಿದ ನಿರೀಶ್ವರವಾದಿಗಳಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಗೆ ನಿಸರ್ಗದ ನಿಯಮಗಳಲ್ಲೇ ದೇವರ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಾಣುವ, ಅದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿ ಯಾವುದೇ ದೇವರಿಲ್ಲವೆಂದು ನಂಬುವ ಪ್ರಕೃತಿವಾದಿಗಳಿದ್ದಾರೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಅವನ ಮೂಲಪಾಪ ಕಾರಣವಲ್ಲ, ಅವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರವೇ ಕಾರಣ ಎಂಬ ಹೊಸ ಯೋಚನಾಕ್ರಮ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು ಈ ಎಲ್ಲ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಗಳ ಫಲವಾಗಿ. ಆ ಕಾಲದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳೂ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ದೃಢಗೊಳಿಸಲು ಸಹಾಯಕವಾದವು.

ವಿದ್ಯುಚ್ಛಕ್ತಿ, ರಾಸಾಯನಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯ ನಿಯಮಗಳು, ಪ್ರಾಣಿ–ಸಸ್ಯ ವರ್ಗೀಕರಣ, ರೋಗನಿರೋಧ– ಮುಂತಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಮತ್ತು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಅಸ್ತ್ರಗಳು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ರೂಪಿತವಾದವು. ಹೀಗೆ ಡೆಕಾರ್ಟ್ ಮತ್ತು ನ್ಯೂಟನ್ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಚಿಂತನೆಯ ಮೂಲಮಾದರಿಯು ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರಗೊಂಡು ಇಡೀ ಪ್ರಪಂಚವೇ ಒಂದರೊಡನೊಂದು ನಿಯಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಜೋಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಮಹಾಯಂತ್ರ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ರೂಪುತಳೆಯಿತು.

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರ

ಮಧ್ಯಮವರ್ಗಗಳು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದ ಈ ಎಲ್ಲ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮೂಲ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಾಗಿದ್ದವು. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಘಟನೆಗಳೆಂದರೆ– ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆ ಎಂಬ ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮ ಜನ್ಮತಳೆದಿದ್ದು ಹಾಗೂ ಕಾದಂಬರಿ ಎಂಬ ಹೊಸಪ್ರಕಾರ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಓದುವ ವರ್ಗವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಏರಿದ ಅಕ್ಷರಸ್ಥ ಓದುಗರ ಸಂಖ್ಯೆ ಈ ಎರಡೂ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣ. ಈ ಹೊಸ ಓದುಗರನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡ ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳು, ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಹೊಸದೇ ಆದ ಉದ್ದೇಶ–ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಬಿಟ್ಟವು. ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ, ಒಬ್ಬ ಬರಹಗಾರ ರಾಜರ ಅಥವಾ ಗಣ್ಯರ ಆಶ್ರಯಕ್ಕೆ ಕೈಚಾಚದೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಓದುಗ ವರ್ಗವನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಬದುಕಬಹುದಾದ ಸ್ಥಿತಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಪ್ರಕಟಣೆ–ಪುಸ್ತಕ ವ್ಯಾಪಾರ–ಗೌರವ ಧನಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೂ ರೂಢಿಗೆ ಬಂತು. ಈ ಹೊಸ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿತು; ಬರಹ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ವಸ್ತುವಾಯಿತು. ಬರಹಗಾರ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬರೆಯಬೇಕಾದ ಒತ್ತಡಗಳೂ ಮೊದಲುಗೊಂಡವು.

ನವೋದಯದ ಮೂಲಸತ್ವವನ್ನು ಅದರ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಹಾಗೆ, ಈ ಶತಮಾನಗಳ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅದರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಕಾದಂಬರಿ ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರವೇ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಗಳ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಆದರ್ಶವನ್ನು ರಕ್ತಗತ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಹುಟ್ಟಿದ ಮಾಧ್ಯಮ. ಕಾವ್ಯ–ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಛಂದಸ್ಸಿನಿಂದ ಅದು ಸ್ವತಂತ್ರ; ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಪಾಲಿಸಬೇಕಿದ್ದ ಸಂವಿಧಾನದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರ; ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗ–ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಜಂಜಡದಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರ; ಮತ್ತು– ವಿಜ್ಞಾನದಿಂದ ಹಿಡಿದು ಕಟ್ಟುಕಲ್ಪನೆಯವರೆಗೆ ಯಾವುದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಈ ಮಾಧ್ಯಮ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿದೆ. ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದಲೇ ೧೮ ಮತ್ತು ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯಿತು: ಮಧ್ಯಮವರ್ಗಗಳ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೂ, ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನೂ ಪ್ರಸಾರಮಾಡುವ ಮುಖವಾಣಿಯೆಂಬಂತೆ ಕೆಲಸಮಾಡಿತು.

ಹೀಗೆ ತನ್ನ ಪ್ರಸಾರ–ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗಗಳ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯು ತನ್ನ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ಗೆಲುವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದ್ದು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಅರ್ಥಾತ್, ರಮ್ಯಪಂಥ ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ತುದಿ ಮತ್ತು ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ಈ ಪಂಥವು ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಹೊಸತೊಂದು ದಿಕ್ಕನ್ನು ತೆರೆಯಿಸಿತು; ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಭಿರುಚಿಗಳನ್ನು ರೂಢಿಗೊಳಿಸುವ ಮೂಲಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಯಿತು.

ರಮ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದ ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಪೂರ್ಣ ವಿರೋಧವುಳ್ಳದ್ದು. ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮೀಮಾಂಸೆ 'ಚಿಂತನೆ'ಯನ್ನು ಪ್ರಮುಖವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ರಮ್ಯಪಂಥ 'ಭಾವನೆ'ಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಕೊಟ್ಟಿತು. ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ನಿಯಮಬದ್ಧ ಸಂವಿಧಾನವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ್ದರೆ ರಮ್ಯಪಂಥವು ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸಿತು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಮ್ಯಕವಿ ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್ ತನ್ನ ಕಾವ್ಯವನ್ನು 'ತೀವ್ರವಾದ ಭಾವನೆಗಳ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಪ್ರವಾಹ'ವೆಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಸ್ವಚ್ಛಂದತೆಯ ಹಿಂದೆ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗವು ಗಳಿಸಿದ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಗಳ ಉತ್ಸಾಹವಿದೆ. ಜತೆಗೆ, ಹೊಸತಾಗಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತಿರುವ ಯಂತ್ರನಾಗರಿಕತೆಯ ಅಮಾನವೀಯತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವ, 'ಉದಾತ್ತ ಅಸಂಸ್ಕೃತಿ'ಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುವ ಮನೋಧರ್ಮವೂ ಇದೆ. ಹೀಗೆ, ಹೊಸ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಉತ್ಸಾಹ ಮತ್ತು ಅನುಮಾನ– ಎರಡನ್ನೂ ತೋರಿಸುವ ಈ ಮೀಮಾಂಸೆಯೇ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಆಗಮನಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಸೂಚನೆಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳು

೧೮ ಮತ್ತು ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳು ರಂಗಭೂಮಿ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಎಂಥ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತಂದವು– ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವೀಗ

ನೋಡಬೇಕು. ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಉಂಟುಮಾಡಿದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಪಲ್ಲಟಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೂ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದ್ದೇಶ, ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಆಶ್ರಯದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಸಂಭವಿಸಿದವು. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಮೊದಲು, ಯುರೋಪಿನ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳ ಗಣ್ಯರಂಗಭೂಮಿಗಳೂ ಆಳುವವರ್ಗಗಳಿಂದ ಗಣನೀಯ ಸಹಾಯವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ಸಹಾಯವೇ ತಂಡದ ಘನತೆ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಶಕ್ತಿ ಎರಡಕ್ಕೂ ಮೂಲಾಧಾರವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ, ೧೮ನೇ ಶತಮಾನದ ಮುಂದೆ, ಆಸ್ಥಾನದ ಸಹಾಯ ಅಪರೂಪವಾಗುತ್ತ ಬಂತು; ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಮಾಸ್ಕ್‌ನಂತಹ ರಂಜಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಿಂತುಹೋದವು; ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಉದ್ಯಮಶೀಲವಾಗುತ್ತ ಬೆಳೆದವು. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿದ್ದ ರಾಯಲ್ ಬಾಕ್ಸ್- ರಾಜವಂಶೀಯರು ಕೂರುವ ಕಿರುಕೊಠಡಿ- ಆಮೇಲೆ ಒಂದು ಮೂಲೆಗೆ ತಳ್ಳಲ್ಪಟ್ಟದ್ದು ಈ ಆಶ್ರಯ ಮೂಲದಲ್ಲುಂಟಾದ ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ಸುಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ.

ಆಳುವ ವರ್ಗಗಳ ಆಶ್ರಯ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತ ಹೋದಂತೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯು ತನ್ನ ಆದಾಯವನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದಲೇ ಸಂಪಾದಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯ ಉಂಟಾಯಿತು. ಹಾಗಾಗಿ, ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗಬೇಕಾಯಿತು; ನಾಟಕತಂಡಗಳು ವ್ಯವಹಾರದ ಶಿಸ್ತನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಕಂಪೆನಿಗಳಾಗಿ ಬದಲಾಗಬೇಕಾಯಿತು. ಷೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ಅಥವಾ ಮೋಲಿಯೆರನ ಕಾಲದ ನಾಟಕ ತಂಡಗಳು ಕಲಾವಿದರಿಂದಲೇ ಷೇರು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡು, ಲಾಭವನ್ನು ಕಲಾವಿದರಿಗೇ ಹಂಚುವ ಸಮುದಾಯಗಳಾಗಿದ್ದರೆ, ಈಗಿನ ತಂಡಗಳು, ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಸಂಬಳದ ಮೇಲೆ ನೇಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಸಂಘಟನೆಗಳಾದವು. ಈ ನಾಟಕ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನಂತೆ ನಟನಾಗಲೀ, ನಾಟಕಕಾರನಾಗಲೀ ಮುಖ್ಯನಾಗಿರಲಿಲ್ಲ; ಮ್ಯಾನೇಜರ್ ಮುಖ್ಯನಾಗಿದ್ದ. ರಂಗಮಂದಿರ, ನಾಟಕಗಳ ಆಯ್ಕೆ, ಪ್ರದರ್ಶನ ಶೈಲಿ, ರಂಗಾಲಂಕಾರಗಳು, ವ್ಯವಹಾರ- ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳ ತೀರ್ಮಾನವೂ ಮ್ಯಾನೇಜರನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಕಾಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟರೆಲ್ಲ ತಾವೇ ಮ್ಯಾನೇಜರರೂ ಆಗಿರಲು ಬಯಸುತ್ತಿದ್ದರು; ಹಲವರು ಯಶಸ್ವೀ ಮ್ಯಾನೇಜರರಾಗಿ ಹೆಸರನ್ನೂ ಗಳಿಸಿದ್ದರು.

ನಾಟಕತಂಡಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು

ಈ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ರೀತಿಯ ನಾಟಕ ತಂಡಗಳು ಯುರೋಪಿನಾದ್ಯಂತ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡವು. ಮೊದಲನೆಯದು- ರಾಯಲ್ ಥಿಯೇಟರುಗಳು ಅರ್ಥಾತ್ ರಾಜಮಾನ್ಯ ನಾಟಕತಂಡಗಳು. ಹೆಸರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಈ ತಂಡಗಳು ಸರ್ಕಾರದಿಂದ ಪರವಾನಗಿ ಪಡೆದು ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಖಾಯಮ್ಮಾಗಿ ನೆಲೆಸಿದಂತಹವು. ರಾಜಧಾನಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಮುಖ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ತಂಡಗಳು ನೆಲೆಸಿದ್ದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟರನ್ನೂ, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನೂ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ರೆಪರ್ಟರಿಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದವು. ಎರಡನೆಯ ಮಾದರಿಯ ತಂಡ- ನಿಶ್ಚಿತ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸುತ್ತ, ನಿಶ್ಚಿತ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳು. ರಾಯಲ್ ಥಿಯೇಟರುಗಳು ಇರದೇ ಹೋಗಿದ್ದ ಊರುಗಳನ್ನೇ ಈ ಮಂಡಳಿಗಳು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಈ ಎರಡು ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲದೆ ನಿಶ್ಚಿತ ಮಾರ್ಗವಿಲ್ಲದೆ ಸುತ್ತಾಡುತ್ತಿದ್ದ ತಿರುಗಾಟದ ತಂಡಗಳೂ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದವು. ಸಿಕ್ಕಸಿಕ್ಕ ಜಾಗವನ್ನು ಬಾಡಿಗೆ ಪಡೆದು, ಸ್ಥಳೀಯ ಅಧಿಕಾರಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಲೈಸೆನ್ಸಿಗಾಗಿ ಗುದ್ದಾಡುತ್ತ, ಅಂತೂ ಇಂತೂ ಹೊಟ್ಟೆ ಹೊರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಈ ತಂಡಗಳು ಕೆಳವರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನೂ, ಮೇಲುವರ್ಗಗಳಿಂದ ತಿರುಬಿಕ್ಕೆಗಳೆಂಬ ತಿರಸ್ಕಾರವನ್ನೂ ಸಂಪಾದಿಸಿದ್ದವು.

ಇಂತಹ ಹಲವು ಹಂತಗಳ ಕಂಪೆನಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಫಲವಾಗಿ ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಏರಿತು. ಈ ಏರಿಕೆಯೇ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಭೌತಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಅಗತ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಂತೂ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಮೇಲೆ ಕಾನೂನಿನ ನಿರ್ಬಂಧವಿದ್ದುದರಿಂದ ಇರುವ ಎರಡು-ಮೂರು ರಂಗಮಂದಿರಗಳೇ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗುವಂತೆ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡವು. ಈ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ಕೋವೆಂಟ್ ಗಾರ್ಡನ್ ಥಿಯೇಟರ್ ೧೭೩೨ರಲ್ಲಿ ೧೩೦೦ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹಿಡಿಸುವಂತಿದ್ದರೆ ಮುಂದಿನ ೬೦ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ೨೫೦೦ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹಿಡಿಸುವಂತೆ ಒಮ್ಮೆ, ೩೦೦೦ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹಿಡಿಸುವಂತೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ವಿಸ್ತರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಬರಿಯ ಭೌತಿಕ ವಿಸ್ತರಣೆಯೇ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಗುಣಮಟ್ಟದ ಮೇಲೆ ದೊಡ್ಡ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟುಮಾಡಿತು. ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟ ಫಿಲಿಪ್ಸ್ ಕೆಂಬಲ್ ಇಷ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆದುರು ಅಭಿನಯಿಸಲು ತನ್ನ ಕಲೆಯನ್ನೇ ಒರಟುಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆಯೆಂದು ವ್ಯಥೆಪಟ್ಟರೆ, ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮಮತಿ ಲೇಖಕ ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ಕಲೆಯೂ ಈ ಲಂಡನ್



೩.೪೧. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ತುಂಬಿದ 'ಪಿಟ್'ನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು- ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ ಕಂಡಂತೆ.

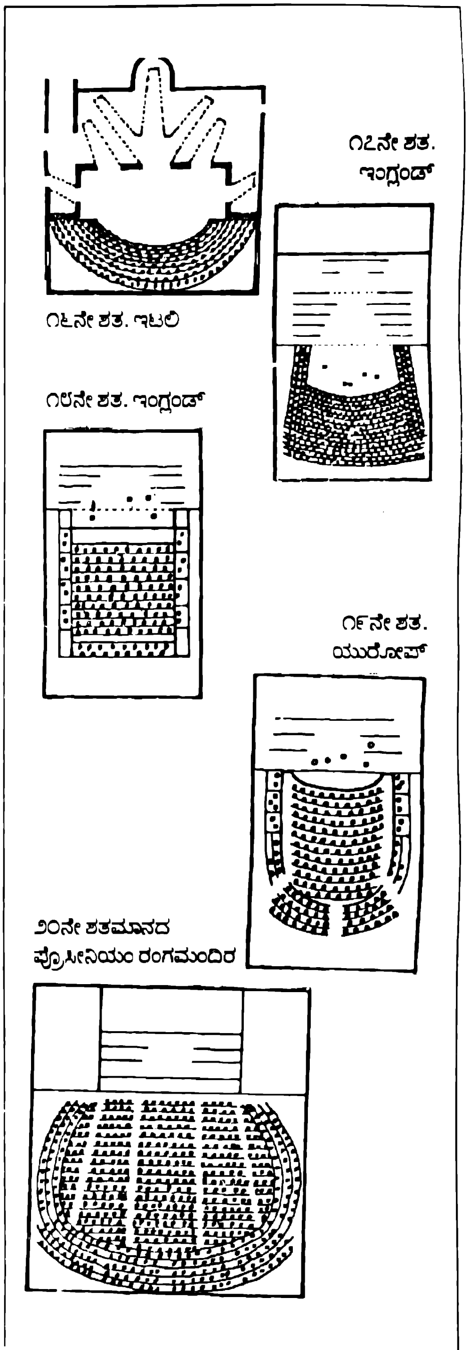
ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಮೂವರು ಮ್ಯಾನೇಜರುಗಳ ಲಪರಿಯನ್ನು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸಲಿಕ್ಕೇ ವ್ಯಯವಾಯಿತೆಂದು ಟೀಕಿಸಿದ್ದಾನೆ.[೧]

ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಹೊಸತಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಈ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದವರೇ ಇದ್ದುದರಿಂದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲೇ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳಾದವು. ರಂಗಪ್ರಯೋಗವೆನ್ನುವುದು ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯೊಂದರ ಗಂಭೀರ ಪ್ರದರ್ಶನ- ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಬದಲಾಗಿ, ಹಲವು ರಂಜಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಕೂಡಿಕೊಂಡ ಆಕರ್ಷಕ ವಿನೋದಾವಳಿಯೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆ ಪ್ರಚಲಿತವಾಯಿತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸಾಧಾರಣವಾದ 'ಸಂಜೆಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಪಟ್ಟಿ' ಹೀಗಿತ್ತು- ಮೊದಲು ಸ್ವಲ್ಪಹೊತ್ತು ವಾದ್ಯಸಂಗೀತ, ಆಮೇಲೆ ಒಂದು ಪ್ರಸ್ತಾವನಾ ದೃಶ್ಯ, ಅದಾದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಮುಖ್ಯನಾಟಕ, ಆ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕದ ಪ್ರತಿ ಎರಡು ಅಂಕಗಳ ನಡುವೆ ಮತ್ತೆ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿನಯ, ಪ್ರಾಣಿಗಳ ಚಮತ್ಕಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ಮತ್ತು ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಹಾಡು-ಕುಣಿತ. ಈ ಪಟ್ಟಿಯೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಮತ್ತು ಅಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳೆಂಬ ವಿಂಗಡಣೆಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ; ಎಲ್ಲವೂ ತತ್ಕಾಲಕ್ಕೆ ನೋಡಿ ಮರೆಯುವ ವಿವಿಧ ವಿನೋದಾವಳಿಗಳಾಗಿ ಕಲಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು.

ರಂಗಮಂದಿರದ ಹೊಸ ಮಾದರಿ

೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗವು ರಂಗ ಮಂದಿರಗಳನ್ನು ತುಂಬಿದ ಹಾಗೆ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಮಿಕವರ್ಗ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿಗೆ ಬರತೊಡಗಿತು. ಇದರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕಸಂಖ್ಯೆ ಮತ್ತಷ್ಟು ಹೆಚ್ಚಿತು; ಇಂಗ್ಲಂಡೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಎಲ್ಲ ಯುರೋಪಿಯನ್ ರಾಜಧಾನಿಗಳ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಏರಿತು. ಹೊಸ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ಮತ್ತು ಹಳೆಯ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ನವೀಕರಣ ಬಿರುಸಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ರಂಗಮಂದಿರ ಮತ್ತು ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲೂ ತ್ವರಿತವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾದವು. ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಫಲವಾಗಿಯೇ ರೂಪುತಳೆದದ್ದು- ನಾವಿವತ್ತು 'ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರ' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಮಾದರಿ. ಈ ಮಾದರಿಗೆ ಅಂತಿಮ ರೂಪು ದೊರೆತದ್ದು ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಾದರೂ, ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಿಂದಲೇ ಯುರೋಪಿನ ಎಲ್ಲ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಆ ಮಾದರಿಯ ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸತೊಡಗಿದ್ದವು. ತತ್ಕಾಲೀನ ಒತ್ತಡಗಳು, ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿವೆ; ಯುರೋಪಿನ

೩.೪೨. ನವೋದಯದಿಂದ ಆಧುನಿಕದವರೆಗೆ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋದ ರಂಗಮಂದಿರ ವಿನ್ಯಾಸ. ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಎದುರಿನ ಭಾಗ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತ, ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತ ಹೋಗಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.



ಬೇರೆಬೇರೆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹಲವಾರು ಸ್ಥಳೀಯ ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇಂಥ ಸ್ಥಳೀಯ ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಬದಿಗಿಟ್ಟು ಒಟ್ಟಂದದಲ್ಲಿ ಯುರೋಪಿಯನ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ವಿನ್ಯಾಸವು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಮಾದರಿಯ ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸಿದ ದಾರಿಯನ್ನು ನಾವೀಗ ನೋಡಬಹುದು.

ಮೊದಲು, ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದಲ್ಲಿ ಆದ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸೋಣ. ನಿಜವಾಗಿ, ಯುರೋಪಿನ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹವು ಆಯಾ ಕಾಲದ ಸಮಾಜಗಳ ವರ್ಗರಚನೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಒಂದು ರೂಪಕದಂತಿದೆ. ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹಗಳು ಬಾಕ್ಸ್, ಗ್ಯಾಲರಿ ಮತ್ತು ಪಿಟ್– ಎಂಬ ಮೂರು ರೀತಿಯ ಆಸನವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ಗೀಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದವು. ಇದರ ಜತೆಗೆ, ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ರಂಗವೇದಿಕೆಯ ಮೂಲೆಯಲ್ಲೇ ಕುರ್ಚಿಗಳನ್ನು ಹಾಕಿಸಿಕೊಂಡು ಕೂರುವ ಪದ್ಧತಿಯೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನವು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಂಡಂತೆ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ತಮ್ಮ ಪಿಟ್‌ನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸತೊಡಗಿದವು. ಪಿಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಕೂರಲು ಬಂದ ಹೊಸ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗದ ಅಂತಸ್ತು ಮೊದಲಿನ 'ನೆಲದಣ್ಣ'ಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿದ್ದುದರಿಂದ ಪಿಟ್‌ನ ಆಸನವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಸುಧಾರಣೆಯಾಯಿತು. ಹಾಗೆಯೇ, ನೋಡಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಪಿಟ್‌ನ ನೆಲವನ್ನು ಇಳಿಜಾರು ಮಾಡಿ ಆಸನಗಳು ಒಂದರ ಹಿಂದೊಂದು ಎತ್ತರವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವಂತೆ ನವೀಕರಿಸಲಾಯಿತು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳು ಮಸುಕಾಗತೊಡಗಿದಂತೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕೂಡುವ ಪದ್ಧತಿ ನಿಂತುಹೋಯಿತು; ಪಿಟ್ ಮತ್ತು ಗ್ಯಾಲರಿಗಳ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತ ಬಂತು. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದ ವರೆಗೂ ನಡೆಯುತ್ತ ಹೋದ ಈ ಎಲ್ಲ ಬದಲಾವಣೆಗಳು, ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಬಾಕ್ಸ್‌ಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೇ ತೆಗೆದುಹಾಕಿ ಏಕರೂಪದ ಆಸನವ್ಯವಸ್ಥೆ ರೂಢಿಗೆ ಬರುವುದರೊಂದಿಗೆ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಂಡಿತು. ಬಾಕ್ಸ್‌ಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಡುವ ಈ ಕಡೆಯ ಬದಲಾವಣೆ ಯುರೋಪಿನ ಬಹುಪಾಲು ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲೇ ನಡೆಯಿತಾದರೂ, ಈ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ರಂಗಮಂದಿರ ೧೮೭೬ರಲ್ಲೇ ನಿರ್ಮಿತವಾಯಿತು. ರಿಚಾರ್ಡ್ ವ್ಯಾಗ್ನರ್ ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಒಪೆರಾ ನಿರ್ದೇಶಕ ಬೇರ್ರ್ಯೂತ್

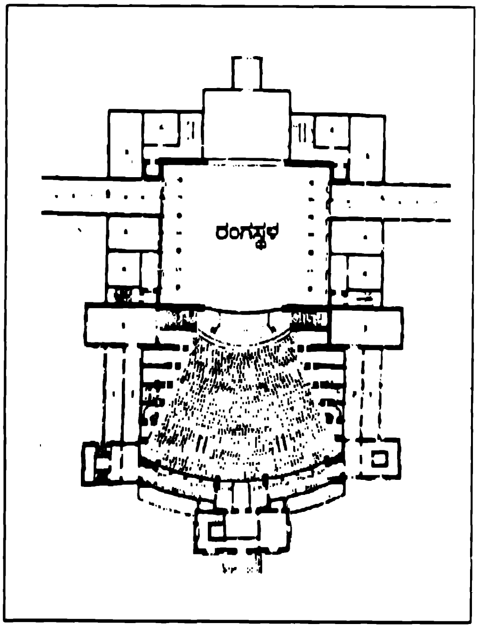
ಎಂಬಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಸಿದ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಈ ಅಂತಿಮ ಬದಲಾವಣೆಯ ಮೊದಲ ದಾಖಲೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ವ್ಯಾಗ್ನರ್, ಏಕರೂಪದ ಆಸನವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದದ್ದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ತನ್ನ ರಂಗಮಂದಿರ 'ವರ್ಗರಹಿತ' ವಾಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದ ಇಡಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹಕ್ಕೆ ಏಕರೂಪದ ಪ್ರವೇಶಶುಲ್ಕವನ್ನು ನಿಗದಿಗೊಳಿಸಿದನೆಂದು ಕೂಡಾ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ.

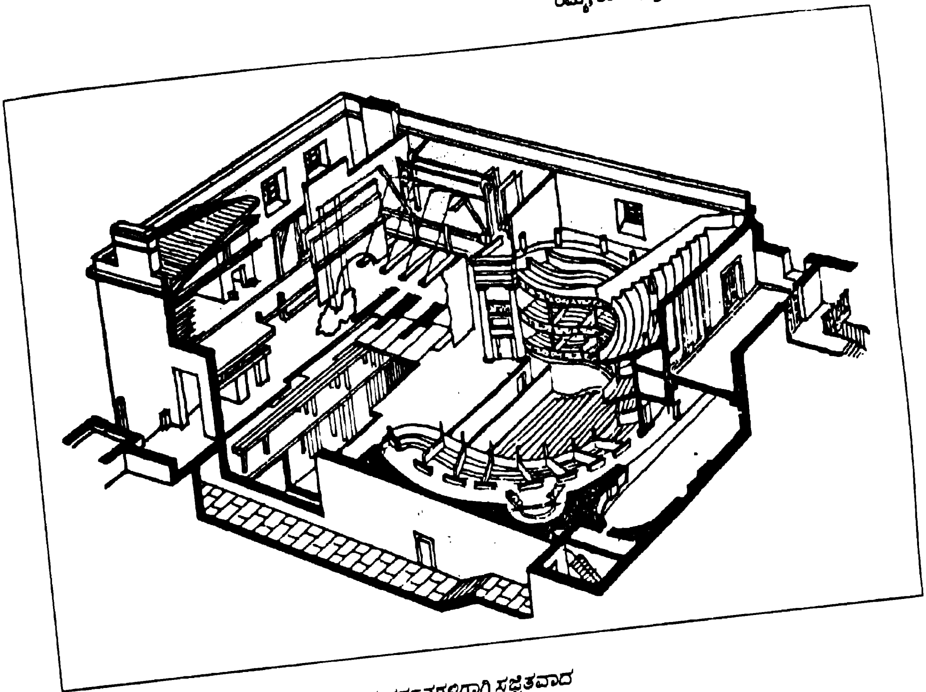
ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದಲ್ಲಾದ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ, ರಂಗವೇದಿಕೆಯಲ್ಲೂ ವ್ಯಾಪಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಸಂಭವಿಸಿದವು. ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋದ ವರ್ಗಪ್ರಜ್ಞೆ ಹೆಚ್ಚು ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದ್ದರೆ ರಂಗವೇದಿಕೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋದ ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದೆ. ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಯಲ್ಲಿ ಇಟಲಿಯ ಪರ್ಮಾ ಎಂಬಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ರಂಗಮಂದಿರವು ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ರೂಢಿಗೆ ತಂದಿತು– ಎಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಪದ್ಧತಿ ಯುರೋಪಿನಾದ್ಯಂತ ಹರಡಿ, ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದ ತುದಿಗೆ ಹೆಚ್ಚುಕಮ್ಮಿ ಯುರೋಪಿನ ಎಲ್ಲ ರಂಗಮಂದಿರಗಳೂ ಈ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾಯಿತು. ಈ ರಂಗಮಾದರಿಯ ಸ್ಥೂಲವಿನ್ಯಾಸ ಹೀಗೆ: ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಒಳಭಾಗ ದೃಶ್ಯಸ್ಥಳವಾಗಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿ ಪರ್ಸ್ಪೆಕ್ಟಿವ್ ಸೀನರಿಯ ವಿಂಗು, ಫರದೆ, ಜಾಲರಿಗಳು ಅಳವಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದವು. ಆದರೆ ಅಭಿನಯ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ದೃಶ್ಯಸ್ಥಳದಲ್ಲಲ್ಲ, ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಎದುರು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದ ನಡುವೆ ಚಾಚಿಕೊಂಡ ಜಾಗದಲ್ಲಿ. ದೃಶ್ಯಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ರಂಗಸ್ಥಳ ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿದ್ದ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಹಲವು ಸರಳ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಕಾರಣಗಳಿದ್ದವು– ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಪ್ರಕಾಶ ಬಹಳ ಮಂದವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಹಾಗೂ ಧ್ವನಿ ಪ್ರತಿಫಲನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಚೆನ್ನಾಗಿರದಿದ್ದುದರಿಂದ ನಟರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ದೂರವಾಗುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಜತೆಗೆ, ಚಿತ್ರಿತ ಹಿಂಪರದೆಗಳಿಗೆ ತೀರ ಹತ್ತಿರ ಜೀವಂತ ನಟರು ಹೋದರೆ ದೃಷ್ಟಿದೂರದ ಪರಿಣಾಮ ನಷ್ಟವಾಗಬಹುದು ಎಂಬ ಅನಿಸಿಕೆಯೂ ಈ ಎರಡು ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಸಿತ್ತು.

ಈ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪರಿಹಾರವಾಗತೊಡಗಿದವು– ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಖರವಾದ ಗ್ಯಾಸ್ ದೀಪಗಳ ಬಳಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು; ಹೊಸತಾಗಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಹಾಗೂ ನವೀಕರಿಸಿದ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಧ್ವನಿಪ್ರತಿಫಲನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸುಧಾರಿಸಿಕೊಂಡವು. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣವೇ ಹೆಚ್ಚೆಚ್ಚು ಸ್ಥಳವನ್ನು ಬೇಡತೊಡಗಿತು. ಈ ಎಲ್ಲ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣಕ್ಕೆ ಚಾಚಿಕೊಂಡಿದ್ದ ರಂಗಸ್ಥಳ ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪವೇ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತ ಬಂತು; ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗಿನ ಸ್ಥಳ ಅಭಿನಯ ಸ್ಥಳವೂ ಆಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಲು ಪ್ರಾರಂಭವಾಯಿತು. 'ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣವೇ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ದಬ್ಬುವ' ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೂ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ದೃಶ್ಯಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ರಂಗಸ್ಥಳ ಒಂದೇ ಆಗಿರುವ ಹಾಗೂ ಇವೆರಡೂ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೇ ಸೀಮಿತವಾಗುವ 'ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗವೇದಿಕೆ' ಹುಟ್ಟು ಪಡೆಯಿತು. [೨] ರಂಗ ವೇದಿಕೆಯ ಈ ಅಂತಿಮ ಬದಲಾವಣೆಯೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ದಾಖಲೆಯಾಗಿದ್ದು ೧೮೭೬ರಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಗ್ನರ್ ಕಟ್ಟಿಸಿದ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲೇ.

ರಂಗವೇದಿಕೆಯು ಈ ಇನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಈ ಎಲ್ಲ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಹೊಸ ಕಲಾಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಪ್ರೇರಣೆಯೂ ಇದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊಸ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗಕ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದು ಅದರ ದೃಶ್ಯವೈಭವದ

೩.೪೩. ಬೇರ್ಯೂತ್‌ನಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಗ್ನರ್ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಹೊಸ ರಂಗಮಂದಿರದ ನಕ್ಷೆ.



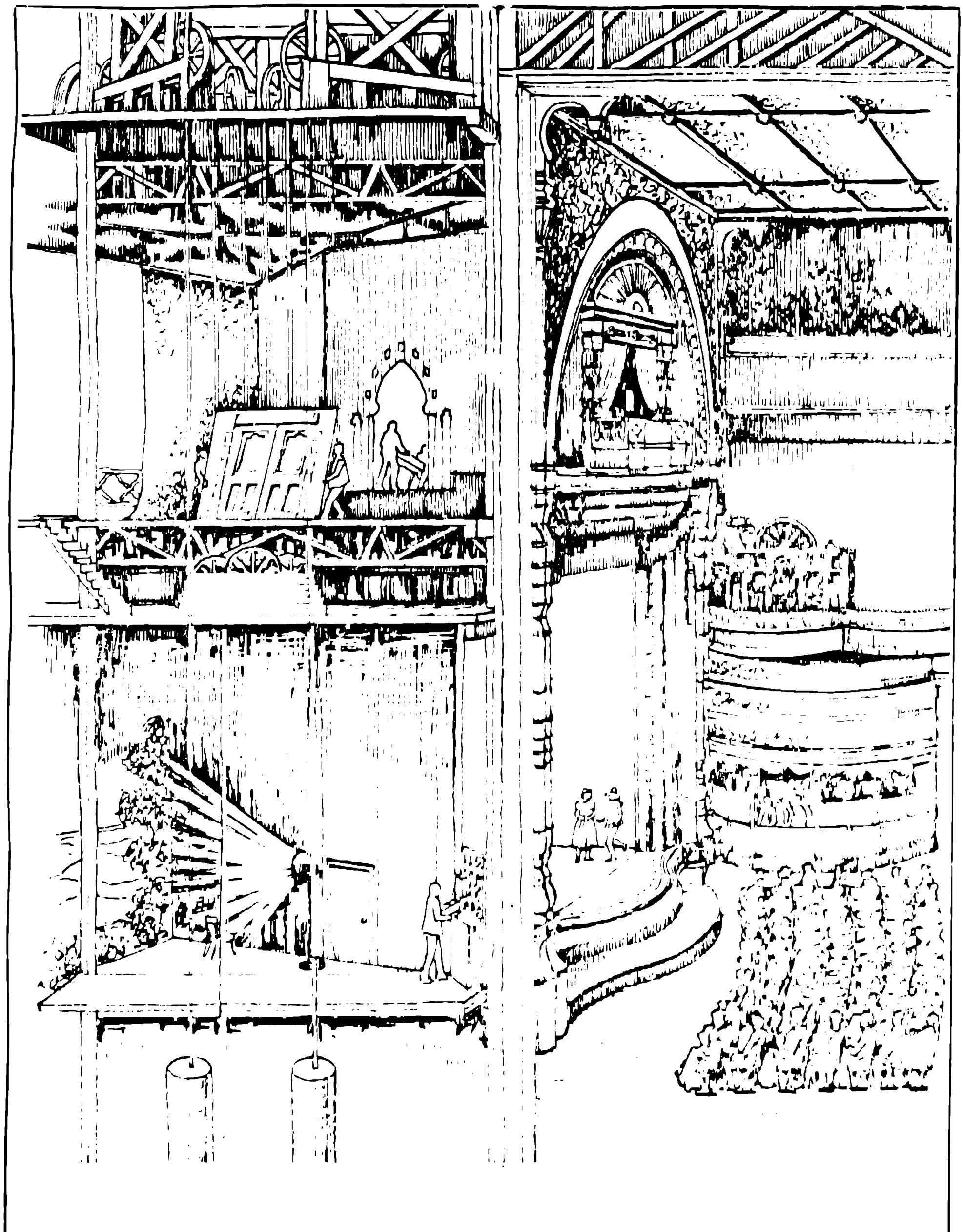


೩.೪೪. ಭ್ರಮಾರಂಗಭೂಮಿಯ ವೈಭವದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗಾಗಿ ಸಜ್ಜಿತವಾದ
೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ರಂಗಮಂದಿರವೊಂದರ ಸೀಳುನೋಟ.

ಶಕ್ತಿಯಿಂದ. ಇಷ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗಕ್ಕೆ ದೃಶ್ಯವೈಭವ
ವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಇನ್ನಾವುದೇ ರಂಗಪರಿಣಾಮವನ್ನು
ಮುಟ್ಟಿಸಲಿಕ್ಕೂ ಬಹುಶಃ ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ದೃಶ್ಯ
ವೈಭವವೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಭ್ರಮೆಯ ಮಾಯಾ
ಲೋಕವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಗುರಿ
ಯಾಗತೊಡಗಿತು. ಆದರೆ, ದೃಶ್ಯಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ರಂಗಸ್ಥಳ
ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿರುವ ತನಕ ಈ ಭ್ರಮಾಲೋಕ
ಪೂರ್ಣವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ವಿಭಜನೆಯನ್ನು
ನಿಧಾನವಾಗಿ ಕಡಿಮೆಮಾಡುವ ಯತ್ನಗಳು ನಡೆದವು–
ಮೊದಲು, ಹಿಂಬದಿಯ ದೃಶ್ಯಸ್ಥಳದಿಂದ ಕೆಲವು ನಟರು
ಪ್ರವೇಶಮಾಡುವ ರೂಢಿ ಬಂತು; ಆಮೇಲೆ ಕೆಲಕೆಲವು
ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯಸ್ಥಳದಲ್ಲೇ ಅಭಿನಯಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ
ಬೆಳೆಯಿತು; ಅಂತಿಮವಾಗಿ ರಂಗಸ್ಥಳ ದೃಶ್ಯಸ್ಥಳದೊಳಕ್ಕೆ
ಲೀನವಾಯಿತು. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಿಂದ ಭ್ರಮಾಲೋಕದ
ಚಿತ್ರ ಪೂರ್ಣಗೊಂಡಿತು; ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟು ಆ
ಭ್ರಮಾಲೋಕದ ಬೇಲಿಯಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು
ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಕಿಟಕಿಯಿಂದ ಆ ಭ್ರಮಾ
ಲೋಕವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವ ಹಾಗೂ ವಿಂಗು ಜಾಲರಿ
ಗಳಾಚೆಯೂ ಆ ಲೋಕ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂದು
ನಂಬಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೀಮಾಂಸೆಗೆ ಪುಷ್ಟಿ ದೊರೆಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ
ಪೂರಕವಾಗಿಯೇ, ರಂಗವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬೆಳಗಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ
ವನ್ನು ಕತ್ತಲಿನಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿಸುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮೊದಲು
ಗೊಂಡಿತು. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕೂರಬಾರದೆಂದು
ನಿರ್ಬಂಧ ವಿಧಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಇದೂ ಒಂದು ಕಾರಣವಾಯಿತು.

ಭ್ರಮಾರಂಗಭೂಮಿ–ರಂಗತಂತ್ರಗಳು

೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಭ್ರಮಾರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ
ಉತ್ತುಂಗ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ
ಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದೆ. ಮೂಲತಃ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯು
ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಸೆರ್ಲಿಯೋ ಅನ್ವೇಷಿಸಿದ ಪರ್ಸ್ಪೆಕ್ಟಿವ್
ಸೀನರಿಯನ್ನಾದರೂ, ಈ ಸೀನರಿಯಲ್ಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು
ಸುಧಾರಣೆಗಳು ಮಾಡಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ
೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಇಟಲಿಯಲ್ಲಿ, ದೃಶ್ಯಚಿತ್ರವು
ಎರಡೂ ಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಣ್ಣದಾಗುತ್ತ ಹೋಗಿ ರಂಗ
ವೇದಿಕೆಯ ಆಚೆಗೆ ಅನಂತಬಿಂದು ಇದೆಯೆಂದು ಭ್ರಮೆ
ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಹ ಓರೆ ಪರ್ಸ್ಪೆಕ್ಟಿವ್– Angled Per-
spective- ಎಂಬ ಸುಧಾರಿತ ತಂತ್ರ ಅನ್ವೇಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು.
ಜತೆಗೇ, ಫರದೆಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕಲೆಗಾರಿಕೆಯೂ
ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿತ್ತು. ಆಯಾ ನಾಟಕದ ದೇಶಕಾಲಗಳ



೩.೪೫. ೧೮೮೦ರಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ನ್ಯೂಯಾರ್ಕಿನ ರಂಗಮಂದಿರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಎಲಿವೇಟರ್ ಸ್ಟೇಜಿನ ಬಳಕೆ.

ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಯಥಾರ್ಥ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೂ ಆಗಲೇ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದವು. ಈ ಎಲ್ಲ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ಭ್ರಮೆಯ ಮಾಯಾಲೋಕವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದವು. ಇಂಥ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ೧೮೫೩ರಲ್ಲಿ ಸ್ಯಾಮ್ಯುಯೆಲ್ ಫೆಲ್ಪ್ಸ್ ಎಂಬಾತ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಮಿಡ್ ಸಮ್ಮರ್ ನೈಟ್ಸ್ ಡ್ರೀಮ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ:

"ಈ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾವಣೆ ಅಸಾಧಾರಣವಾಗಿದೆ. ಕನಸಿನ ಹಾಗೆ, ಒಂದು ದೃಶ್ಯವು ಅಂವೇ ಆಗದಂತೆ ಇನ್ನೊಂದು ದೃಶ್ಯದೊಳಕ್ಕೆ ಹಗುರವಾಗಿ ಜಾರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರೇಮಿಗಳು ಮತ್ತು ಕಿನ್ನರರ ಜತೆಗೆ ನಾವೂ ಸ್ಥಳದಿಂದ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಚಲಿಸುತ್ತೇವೆ- ಒಮ್ಮೆ ಮರಗಳ ನಡುವೆ, ಒಮ್ಮೆ ದೂರದಲ್ಲಿ ಅಥೆನ್ಸ್ ನಗರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿರುವ ಸಮುದ್ರತೀರಕ್ಕೆ..... ಜತೆಗೆ ಈ ನಾಟಕದ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ, ಅಂದರೆ ೨, ೩ ಮತ್ತು ೪ನೇ ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ನಟರ ನಡುವೆ ಒಂದು ಅರೆಪಾರದರ್ಶಕ ಹಸಿರು ಪರದೆಯನ್ನು ಇಳಿಬಿಟ್ಟು ಮಂಜಿನ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪರದೆಯನ್ನು ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೊಂದಿಸಿದ್ದಾರೆಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದ ಯಾವುದೇ ಭಾಗಕ್ಕೂ ಈ ಪರದೆಯು ಇರುವುದು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಪರಿಣಾಮ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ನಟರು ಕನಸಿನ ಆಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಾರೆ; ಇಡೀ ಲೋಕ ಹಸಿರು ಮಂಜಿನಿಂದ ಆವರಿಸಿ ನಟರು ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯಗಳು ಕರಗಿ ಪರಸ್ಪರ ಕೂಡಿಹೋಗುತ್ತಾರೆ."[೫]

ಇಂಥ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ದೊರಕುತ್ತವೆ; ಇಂಥ ದೃಶ್ಯವೈಭವಕ್ಕೆ ಆಗಿನ ಮ್ಯಾನೇಜರುಗಳು ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಹಣಸುರಿದ ದಾಖಲೆಗಳೂ ಸಿಗುತ್ತವೆ.

ಈ ಭ್ರಮಾರಂಗಭೂಮಿಯ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ರಂಗತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳಾಗಿವೆ. ಆ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತು ಯಂತ್ರನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಲು ಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಈ ತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ಯಂತ್ರಗಳ ಬಳಕೆಯೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಿಕ್ಕಾಗಿ ರೂಪಿಸಲಾದ ರಿವಾಲ್ವಿಂಗ್ ಸ್ಟೇಜ್ ಮತ್ತು ಎಲಿವೇಟರ್ ಸ್ಟೇಜ್ ಎಂಬ ಎರಡು ತಂತ್ರಗಳು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದವು. ರಂಗವೇದಿಕೆಯ ನಡುವೆ ವೃತ್ತಾಕಾರದ ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನು ಪೂರ್ಣ ತಿರುಗಿಸುವ ಮೂಲಕ ಹಿಂಬದಿಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯನ್ನು ಮುಂದಕ್ಕೂ, ಮುಂದಿನ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೂ ತರುವ ತಂತ್ರ- ರಿವಾಲ್ವಿಂಗ್ ಸ್ಟೇಜ್. ಹಾಗೆಯೇ, ರಂಗಸ್ಥಳದ ಕೆಳಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ದೃಶ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಇಡಿಯ ಅಂತಸ್ತನ್ನೇ ಲಿಫ್ಟಿನಂತೆ ಮೇಲೆತ್ತುವ ತಂತ್ರ-ಎಲಿವೇಟರ್ ಸ್ಟೇಜ್. ಈ ತಂತ್ರಗಳ ಜತೆಜತೆಗೇ ರಂಗಪ್ರಕಾಶದ ಹೊಸ ವಿಧಾನಗಳೂ ಆವಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡವು. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಗ್ಯಾಸ್ ದೀಪಗಳು ರೂಢಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದರಿಂದ ಸುಲಭವಾಗಿ ಪ್ರಕಾಶದ ಪ್ರಖರತೆಯನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ 'ಲೈಮ್‌ಲೈಟ್' ಬಳಕೆಗೆ ಬಂತು. ಸುಟ್ಟ ಸುಣ್ಣವನ್ನು ಆಮ್ಲಜನಕ-ಜಲಜನಕಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಲ್ಲಿ ಉರಿಸುವುದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಈ ಬೆಳಕು, ಮೊದಲಿನ ಎಲ್ಲ ಬೆಳಕಿನ ಮೂಲಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಖರವಾಗಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಮೊದಲ ಸ್ಪಾಟ್ ದೀಪಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯಕ್ಕೆ ವಿದ್ಯುದ್ದೀಪಗಳೇ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದು ಮುಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ನಾಂದಿಯಾಯಿತು.

ರಂಗಪ್ರಕಾಶವನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆದಿದ್ದೂ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ. ಟ್ರಾಜೆಡಿಗೆ ಮಂದ ಪ್ರಕಾಶವನ್ನೂ, ಕಾಮೆಡಿಗೆ ಪ್ರಖರ ಪ್ರಕಾಶವನ್ನು ಬಳಸಬೇಕೆಂಬ ನಿಯಮ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲೇ. ಹಾಗೆಯೇ, ಸ್ಪಾಟ್ ದೀಪಗಳಿಂದ ರಂಗದ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಖರವಾಗಿ ಬೆಳಗಿಸುವ ನೆರಳುಬೆಳಕಿನ ತಂತ್ರಗಳೂ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲೇ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡವು. ಮುಖ್ಯ ನಟರನ್ನು ಎಲ್ಲಿ ಹೋದರಲ್ಲಿ ಹಿಂಬಾಲಿಸುವ 'ಅನುಸರಿಸುವ ಸ್ಪಾಟ್ ದೀಪ' ಇದೇ ಶತಮಾನದ ಆವಿಷ್ಕಾರ; ಹೊಸದಾಗಿ ತಾರಾಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟರಿಗೆ ಈ ಅನುಸರಿಸುವ ದೀಪಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಕಂಡಿದ್ದು ಸಹಜವೇ.

ತಾರಾಮೌಲ್ಯದ ಉದಯ

೧೮ ಮತ್ತು ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ವಿದ್ಯಮಾನ-ತಾರಾಮೌಲ್ಯದ ಉದಯ. ನಟರು ತಮ್ಮ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗುವ ಪರಂಪರೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿತ್ತಾದರೂ, ಆಯಾ ನಟರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಹೆಸರಿನ ಬಲದಿಂದಲೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ತಾರಾ ಮೌಲ್ಯ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದು ಈ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಶತಮಾನದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು 'ಮಹಾನ್ ನಟರ ಕಾಲಾವಧಿ'ಯೆಂದು ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಟರ ಪ್ರಭಾವ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಬೆಳೆಯಿತೆಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಾಟಕ ನೋಡಲಿಕ್ಕಾಗಿ ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಹೋಗದೆ, ತಮ್ಮ ನೆಚ್ಚಿನ ನಟರನ್ನು ನೋಡಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಟರು ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿ



೩.೪೬. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಒಬ್ಬ ರಂಗನಟ. ನಿಲುವು ಬಟ್ಟೆ ಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ 'ತಾರಾಮೌಲ್ಯ'ವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.

ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾರೆಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ಅತ್ಯಂತ ಆಸಕ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ದಾಖಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ.

ಈ ಕಾಲದ ಯುರೋಪಿಯನ್ ನಟರ ಉದ್ದನೆಯ ಪಟ್ಟಿಗಳೂ ಅವರ ವಿಶೇಷವಾದ ಚಾತುರ್ಯದ ವರ್ಣನೆಗಳೂ ರಂಗ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ವಿಪುಲವಾಗಿ ದಾಖಲಾಗಿವೆ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನವು ಕಂಡ ಬಹುಮುಖ್ಯ ನಟ- ಡೇವಿಡ್ ಗ್ಯಾರಿಕ್. ಡ್ರೂರಿ ಲೇನ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ಮ್ಯಾನೇಜರನೂ ಆಗಿದ್ದ ಈತ ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಬ್ಬ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಈತ ತನ್ನ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಭಿನಯಕ್ಕಾಗಿ ಅಜರಾಮರನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ, ಜಾನ್ ಕೆಂಬಲ್, ಎಡ್ಮಂಡ್ ಕೀನ್ ಮತ್ತ ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಕೀನ್ ಬಹಳ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹೆಸರುಗಳು. ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಟಿಕ್ಲೇರೋ ಯುರೋಪಿನ ನಟಿಯರಿಗೇ ಮಾದರಿಯೆಂದು ಮೀಮಾಂಸಕಾರ ದಿದೆರೋ ಹೊಗಳಿದ್ದಾನೆ. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಫ್ರೆಂಚ್ ನಟಿ ಸಾರಾ ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಕೂಡಾ ತನ್ನ ಮೋಹಕತೆಯಿಂದ ವಿವಾದಾತ್ಮಕ ತಾರೆಯಾಗಿ ದೇಶವಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸುದ್ದಿಮಾಡಿದ್ದಳು.

ಈ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟರ ಅಭಿನಯಶೈಲಿ ಹೇಗಿತ್ತು- ಎಂಬುದನ್ನು ಆ ಕಾಲದ ವೀಕ್ಷಕ, ವಿಮರ್ಶಕರ ಬರಹಗಳಿಂದ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಬಹುಶಃ ಈ ನಟರಿಗಿದ್ದ ಅತ್ಯಂತ ದೊಡ್ಡ ಶಕ್ತಿ- ಅವರ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗ ಸಾನ್ನಿಧ್ಯ. ಗ್ಯಾರಿಕ್‌ನ ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದ ಒಬ್ಬ ವೀಕ್ಷಕ- ಅವನ ನಡಿಗೆ ಮತ್ತು ಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಕವಾಗಿದ್ದ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಭೂತಕ್ಕೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವ ಉತ್ಕಟ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲೂ ಆತ ತನ್ನ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ಕೆಡದಂತೆ ದೇಹವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದುದನ್ನು ಕೊಂಡಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ದೇಹ, ಧ್ವನಿ, ಮಾತುಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಆಕರ್ಷಕವೆನಿಸುವ ಹಾಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಚಾಣಾಕ್ಷವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗುತ್ತಿತ್ತೆಂದೂ ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಒಂದೊಂದು ಅಭಿನಯ ಭಾಗವನ್ನು ಮುಗಿಸುತ್ತಲೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಕರತಾಡನವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಆಮೇಲೆ ನಟರು ಮುಂದಿನ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ರೂಢಿಯೂ ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗಿದೆ.

ಇದೇ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ತುಸು ವಾಸ್ತವವಾದದ ಕಡೆಗೆ ಒಲಿಯಿತು. ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಆಗಿನ್ನೂ ತಲೆಯೆತ್ತುತ್ತಿದ್ದ ವಾಸ್ತವವಾದವು ನಟರಲ್ಲೂ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟಿಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿರಬೇಕು. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟ ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಕೀನ್ ತನ್ನ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ- ಬಟ್ಟೆ ಪರಿಕರಗಳಲ್ಲೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಿಖರತೆಗಾಗಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದ ಮತ್ತು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಸಹಜ ಮನುಷ್ಯನಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಆದರ್ಶವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದನೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೂ ಒಂದು ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ, ಈ ಎಲ್ಲ ನಟರು, ಕಂಪೆನಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಕೂಡಲೇ ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ತಮ್ಮದಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು ಮತ್ತು ಆಮೇಲೆ ಜೀವಮಾನ ಪರ್ಯಂತ ಆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅವರೇ ಮಾಡುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಎಲ್ಲ ನಟರೂ ತಮ್ಮ ಖಾಯಂ ಪಾತ್ರಗಳ ಪಟ್ಟಿಯೊಂದಿಗೇ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಹೋಗಿದ್ದಾರೆ.

ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಹೀಗೆ ಈ ಶತಮಾನಗಳ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ತನ್ನ ವೈಭವ, ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ ಬಾಹುಳ್ಯದಿಂದ ಕಂಗೊಳಿಸಿದರೂ ಅದರ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾತ್ರ ಯುರೋಪಿನ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲೇ ಅತ್ಯಂತ ದುರ್ಬಲವಾಗಿದೆ. ಅಸಂಖ್ಯ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರಹಸನಗಳು ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದರೂ ಕೂಡಾ ಮೋಲಿಯೆರ್ ಅಥವಾ ರೋಮನ್ ನಾಟಕಕಾರರ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕತೆ ಈ ಪ್ರಹಸನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ದುರಂತ ನಾಟಕವನ್ನಂತೂ ಹಿಂದಿನ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸಾಧನೆಗಳಾದ ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ ರ್‍ಯಾಸೀನ್‌ರೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಲು ಕೂಡಾ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಈ ದುರ್ಬಲತೆಗೆ ಏನು ಕಾರಣ? ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೇರಿಸಿದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡು ಫ್ರಾನ್ಸುಗಳೇ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಸಾಟಿಯಾಗುವ ಕೃತಿಗಳನ್ನೇಕೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಖ್ಯಾತ ವಿಮರ್ಶಕ ಜಾರ್ಜ್ ಸ್ಟೇನರ್ ತನ್ನ ಡೆತ್ ಆಫ್ ಟ್ರಾಜೆಡಿ ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿದ್ದಾನೆ; ಆ ಕಾಲದ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾನೆ.[೫]

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ– ರಂಗನಟರ ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯೇ ಈ ಶತಮಾನಗಳ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮುಳುವಾಯಿತು. ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆಂದರೆ, ಈ ಕಾಲದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ನಾಟಕ ನೋಡಲು ಹೋಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ; ಗ್ಯಾರಿಕ್‌ನನ್ನೋ ಕೀನ್‌ನನ್ನೋ ನೋಡಲು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಸತ್ಯ ಆ ಕಾಲದ ನಟರಿಗೂ ಗೊತ್ತಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಅವರು ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಬಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಮ್ಯಾನೇಜರುಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟನಿಗೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಹೊಸ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿಪ್ರಧಾನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಸಿ ಆಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗಾಗಿ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ನಟ ಮುಖ್ಯವಾಗಿಬಿಟ್ಟ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣ– ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ. ಈ ಹೊಸ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಅಕ್ಷರಸ್ಥರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಿತ್ತು, ಆದರೆ, ರ್‍ಯಾಸೀನ್‌ನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗದ ಧೀಮಂತಿಕೆಯಾಗಲೀ, ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಾಗಲೀ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಒಂದು ಗಂಭೀರ ಉತ್ಸವ ಯಾ ಆಚರಣೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡವರಲ್ಲ; ಲಭ್ಯವಿದ್ದ ಹಲವು ಮನರಂಜನೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದಾಗಿತ್ತು, ಅಷ್ಟೇ. ಹಾಗಾಗಿ, ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳ ಭಯಾನಕ ಸತ್ಯಗಳ ದರ್ಶನ ಈ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅಪಥ್ಯವಾಯಿತು; ಹಗುರವಾದ ಭ್ರಮಾಲೋಕದ ವಿಹಾರ ರಂಜನೆಗಳು ಇಷ್ಟವಾದವು.

ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿ ಹೀಗಿದ್ದರೂ ಕೂಡಾ, ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ರಮ್ಯಪಂಥದ ಬರಹಗಾರರು ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಪುನಶ್ಚೇತನಗೊಳಿಸಬೇಕೆಂದು ಬಹಳ ಹೆಣಗಾಡಿದರು. ವರ್ಡ್ಸ್‌ವರ್ತ್, ಕೋಲರಿಜ್, ಕೀಟ್ಸ್, ಶೆಲ್ಲಿ, ಬೈರನ್ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಮುಖ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಕವಿಗಳೆಲ್ಲ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ ಬರೆದು ವಿಫಲರಾದವರೇ. ಈ ವಿಫಲತೆಗೆ ಕಾರಣ– ರಮ್ಯಪಂಥದ ಮನೋಧರ್ಮದಲ್ಲೇ ಇದೆ. ಈ ಯೋಚನಾಕ್ರಮವು ಧರ್ಮದ ಮೂಲಪಾಪದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆ; ಶ್ರೇಣೀಕೃತ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಮಾನ್ಯ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಪಂಚದ ಎಲ್ಲ ಕಷ್ಟ ಕೋಟಲೆಗಳೂ ಇವರಿಗೆ ಸರಿಪಡಿಸಬಹುದಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಅಳವಿಗೆ ಮೀರಿದ ಶಕ್ತಿಗಳ ಅಸ್ತಿತ್ವವು ಪ್ರಶ್ನಾರ್ಹವೆಂದು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಾತ್, ಈ ಮನೋಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ದುರಂತದ ಕಲ್ಪನೆ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವುದು ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ರಮ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಆಶಾವಾದದಲ್ಲಿ ಮುಗಿದಿವೆ. ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳು ಇಲ್ಲಿ ದುಃಖನಾಟಕಗಳಾಗಿಬಿಟ್ಟವೆ; ಟ್ರಾಜೆಡಿಯೆನ್ನುವುದು ಭಾವತೀವ್ರತೆಯ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾದ ರೂಪ ಪಡೆದಿದೆ.

ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಾದ ಈ ಬದಲಾವಣೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಆರಂಭವಾಗಿದ್ದು ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ. ಪ್ಯೂರಿಟನ್ ಬಹಿಷ್ಕಾರದ ನಂತರ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತೆ ಪುನಃಸ್ಥಾಪಿತವಾದಾಗ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣತೊಡಗಿದವು. ಈ ಪುನಃಸ್ಥಾಪಿತ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಲಿಜಬೆತನ್ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕ, ಪ್ರಹಸನಗಳು ಆಸಕ್ತಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ವೀರಗಂಭೀರ ನಾಟಕ– Heroic Tragedy– ಮತ್ತು ನಡವಳಿಕೆಯ ಪ್ರಹಸನ– Comedy of Manners- ಎಂಬ ಎರಡು ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು. ವೀರಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರನ ಮುಂದುವರಿಕೆ ಎಂದು ಕಂಡರೂ ಮೂಲತಃ ಅವು ಮೈನವಿರೇಳಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಚಮತ್ಕಾರಿಕ ರಂಜಕ ಕೃತಿಗಳು. ಆಟ್‌ವೇ ಎಂಬಾತನ ವೆನಿಸ್ ಪ್ರಿಸರ್ವ್‌ಡ್ ಎಂಬ ನಾಟಕವು ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಉದಾಹರಣೆ. ಇನ್ನು ಕಾಮೆಡಿ ಆಫ್ ಮ್ಯಾನರ್ಸ್ ಪ್ಯೂರಿಟನ್ನರ ಮೇಲೆ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೋ ಎಂಬಂತೆ ಬರೆದ ಸೊಗಸುಗಾರಿಕೆಯ ಪ್ರಹಸನಗಳು. ನೀತಿಗಿಂತ ನಯನಾಜೂಕಿನ ನಡಾವಳಿಯೇ ಮುಖ್ಯ– ಎಂಬ ಆ ಕಾಲದ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಈ ಪ್ರಹಸನಗಳು ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತವೆ; ಆ ವಿಜೃಂಭಣೆಯಲ್ಲೇ ಲೇವಡಿಯ ಲೇಪವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈಥರೇಜ್, ಕಾಂಗ್ರೀವ್, ವೈಖರ್ಲೀ ಮೊದಲಾದವರು ಇಂಥ ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಪ್ರಸಿದ್ಧರು. ಕವಿ ಡ್ರೈಡನ್ ಮಾತ್ರ, ಈ ಎರಡೂ

ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಗಂಭೀರ ನಾಟಕವನ್ನು ನವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಸಲು ಪ್ರಯತ್ನ ಪಟ್ಟ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವನು ನವ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಕೂಡುವಂತೆ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ. ಆದರೆ ಅವನ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಯಶಸ್ವಿಯೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ; ಜನಪ್ರಿಯವೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ.

ಇದಾದ ಮೇಲೆ, ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದಾದ್ಯಂತ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರ ಗಳೆಂದರೆ– ಡೊಮೆಸ್ಟಿಕ್ ಟ್ರಾಜೆಡಿ ಮತ್ತು ಸೆಂಟಿಮೆಂಟಲ್ ಕಾಮೆಡಿ. ಡೊಮೆಸ್ಟಿಕ್ ಟ್ರಾಜೆಡಿಯ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ– ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ನಾಯಕ. ಆದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇದಕ್ಕೆ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಟ್ರಾಜೆಡಿ ಎಂಬ ಹೆಸರೂ ಬಂದಿದೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಹೊಸತಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗವು ತಾನೂ ಮೇಲ್ವರ್ಗದ ಯೋಗ್ಯತೆ ಯನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದ್ದೇನೆಂದು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಳಸಿದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಸ್ತ್ರ– ಎಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಮುಂಚಿನ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗವು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿತವಾಗಿದ್ದು ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯೋ ಎಂಬಂತೆ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗವನ್ನು ಟ್ರಾಜೆಡಿಯ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಏರಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗಮಾಡಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಬೆಂಬಲವಾಗಿ ಹೊಸ ಮೀಮಾಂಸೆಯೂ ರೂಪಿತವಾಯಿತು.

ಆ ಮೀಮಾಂಸೆ– ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ತರವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಕಲಾಕೃತಿ ಯಲ್ಲಿ ಬಂದರೆ ಮಾತ್ರ ಅನುಸಂಧಾನ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ವಾದಿಸಿತು. ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ ಜಾರ್ಜ್ ಲಿಲ್ಲೋ ಎಂಬಾತ ಬರೆದ 'ದ ಲಂಡನ್ ಮರ್ಚೆಂಟ್' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕೃತಿ. ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಾಪಾರಿ, ಆತ ಒಬ್ಬ ವೇಶ್ಯೆಯಿಂದ ಹಾದಿತಪ್ಪಿ ತನ್ನ ಚಿಕ್ಕಪ್ಪನನ್ನೇ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಜೀವನಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಹಾಳುಮಾಡಿಕೊಂಡು ಜೈಲು ಸೇರುತ್ತಾನೆ– ಇದು ಆ ನಾಟಕದ ಕಥೆ. ಯುರೋಪಿನ ಸರಾಸರಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೂ ದುರ್ಬಲವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಈ ನಾಟಕ, ಅಂದು ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವೂ ಇಂಥ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಹೊಸ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ನೈತಿಕಪ್ರಜ್ಞೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂತಸ್ತಿನ ಹಂಬಲಗಳೆಲ್ಲ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲಿತವಾಗಿದ್ದವು. ಹೀಗೆ ಲಿಲ್ಲೋ ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದಂತೆ ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ದಿದೆರೋ, ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಲೆಸಿಂಗ್ ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯ ಗೊಳಿಸಿದರು.

ಈ ಕಾಲದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಕಾರ– ಸೆಂಟಿಮೆಂಟಲ್ ಕಾಮೆಡಿ. ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದರೂ ಮನೋಧರ್ಮ ದಲ್ಲಿ ಇದು ಡೊಮೆಸ್ಟಿಕ್ ಟ್ರಾಜೆಡಿಗಿಂತ ಬಹಳ ಭಿನ್ನವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಲವು ಕಷ್ಟ ಕೋಟಲೆಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಪಾಪಕ್ಕೆ ಶರಣಾಗದೇ ಹೋರಾಡುವ ಒಂದು ಆದರ್ಶ ಪಾತ್ರವು ಪ್ರತಿಫಲವಾಗಿ ಸುಖಾಂತವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದು ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಕಥಾಮಾದರಿ. ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ ರಿಚಾರ್ಡ್ ಸ್ಟೀಲ್ ಈ ಮಾರ್ಗದ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರ. ಈ ಪ್ರಕಾರವು ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಏಕತಾನತೆ ಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿತೆಂದರೆ, ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದಲ್ಲೇ ಇದನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿದ ನಾಟಕಕಾರರು ಬಂದರು. ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ ಶೆರಿಡನ್ ಮತ್ತು ಗೋಲ್ಡ್‌ಸ್ಮಿಥ್ ಈ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ಸೆಂಟಿಮೆಂಟಲ್ ಕಾಮೆಡಿಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಈ ಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ವಿಡಂಬಿಸಿದ ಚಾಣಾಕ್ಷ ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ಈ ಇಬ್ಬರು ನಾಟಕಕಾರರು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಹೀಗೆ, ಮನೋಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಮೀಪ ವಾಗುತ್ತ ಬಂದ ಟ್ರಾಜೆಡಿ ಮತ್ತು ಕಾಮೆಡಿ ಪ್ರಕಾರಗಳು ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾದಲ್ಲಿ ಅಂತಿಮ ವಾಗಿ ಸಹಯೋಗಗೊಂಡವು. ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರವು ಟ್ರಾಜೆಡಿ–ಕಾಮೆಡಿಗಳ ಜನಪ್ರಿಯ ಗುಣಗಳೆಲ್ಲ ವನ್ನೂ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಟ್ರಾಜೆಡಿಯಿಂದ ಗಂಭೀರ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನೂ, ಕಾಮೆಡಿಯಿಂದ ಸಮಸ್ಯಾಪರಿಹಾರದ ಸುಖಾಂತವನ್ನೂ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ, ಗಂಭೀರ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯ ಕಥಾನಕಗಳು ಪ್ರಧಾನ ಮತ್ತು ಉಪಕಥೆ ಗಳಾಗಿ ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೇ ನಡೆಯುವ ರಚನೆಯಿದೆ; ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ದುರ್ಜನರು ಮತ್ತು ಸಜ್ಜನರು ಎಂಬ ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪಿನ ವಿಂಗಡಣೆಯಿದೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಕಥಾಮಾದರಿ ಮುಗ್ಧ ಸಜ್ಜನಿಕೆಗೆ ಎದುರಾಗುವ ಕೆಡುಕಿನ ಸವಾಲಿನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೇನು ಸಜ್ಜನಿಕೆ ಸೋತೇ ಹೋಗುತ್ತದೆನ್ನುವ ಉತ್ತುಂಗವನ್ನು ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ, ವೈಚಿತ್ರ್ಯವೊಂದು ಘಟಿಸಿ ಸಮಸ್ಯೆ ಪರಿಹಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಜ್ಜನರಿಗೆ ಅನುಕೂಲವೂ ದುರ್ಜನರಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆಯೂ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಾದ್ಯಂತ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯ ವಾಗಿದ್ದ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಇವತ್ತಿನವರೆಗೂ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಗಯಟೆ ಮತ್ತು ಬುಶ್ನರ್

ಈ ಎರಡು ಶತಮಾನಗಳ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಜನಪ್ರಿಯ ದುರ್ಬಲತೆಗಳ ನಡುವೆ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವೆನ್ನ ಬಹುದಾದ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದವರು– ಇಬ್ಬರು

ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಕಾರರು. ಒಬ್ಬ, ತನ್ನ ಬದುಕು ಬರಹಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದ ಆಚಾರ್ಯ ಪುರುಷ–ಗಯಟೆ (೧೭೪೯–೧೮೩೨) ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಬ್ಬ, ತನ್ನ ಜೀವಿತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯಾರಿಗೂ ಅರ್ಥವಾಗದೆ ಅನಾಮಧೇಯನಾಗಿ ಉಳಿದ ಜಾರ್ಜ್ ಬುಶ್ನರ್ (೧೮೧೩–೧೮೩೭). ಗಯಟೆಯಂತಹ ಒಬ್ಬ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಕಾರ ಈ ಶತಮಾನಗಳ ಇನ್ನಾವ ದೇಶದಲ್ಲೂ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗದೆ ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲೇ ಬಂದಿದ್ದಕ್ಕೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಈ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಜರ್ಮನಿ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಓಟದಲ್ಲಿ ಯುರೋಪಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿತ್ತು; ಉಳಿದ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗುತ್ತಿದ್ದರೆ ಜರ್ಮನಿ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಪಾಳೆಗಾರಿ ರಾಜ್ಯಗಳಾಗಿ ಹಂಚಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಜರ್ಮನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ತನ್ನ ಮಧ್ಯಯುಗದ ವಾಸನೆಯಿಂದ ಪೂರ್ಣ ಮುಕ್ತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ; ನವೋದಯ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನೋದಯದ ಹಲವು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಸಂಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದವು.

ಇಂಥ ಸಂಧಿಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಗಯಟೆ ಜರ್ಮನ್ 'ಜ್ಞಾನೋದಯ'ದ ಪ್ರಮುಖ ಚಿಂತಕ. ಮೊದಲಿಗೆ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದ ಆತ, ೧೭೭೦ರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮಹತ್ವದ ದೀರ್ಘನಾಟಕ ಫೌಸ್ಟ್‌ನ್ನು ರಚಿಸಲು ತೊಡಗಿದ. ಈ ನಾಟಕದ ಎರಡೂ ಭಾಗ ಮುಗಿದಿದ್ದು ೧೮೩೦ರ ಸುಮಾರಿಗೆ, ಗಯಟೆ ಸಾಯುವ ಕೆಲವು ವರ್ಷ ಮೊದಲು. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಯಟೆಯು ಎಲಿಜಬೆತನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಮಾರ್ಲೋ ಬಳಸಿದ್ದ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಕಥೆಯನ್ನೇ ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಎಲ್ಲ ಜ್ಞಾನವನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಬಯಕೆಯಿಂದ ಫೌಸ್ಟ್, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕೆಡುಕಿನ ಮೂರ್ತಿ ಮೆಫಿಸ್ಟೊಫಿಲಿಸ್‌ನೊಂದಿಗೆ ಒಪ್ಪಂದ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು; ಜ್ಞಾನದ ಈ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಆತ್ಮವನ್ನೇ ಮಾರಿಕೊಳ್ಳುವುದು– ಈ ನಾಟಕದ ಕಥೆ. ಆದರೆ, ಗಯಟೆಯ ಈ ನಾಟಕ, ಮಾರ್ಲೋನ ನಾಟಕದಂತೆ ಏಕಮುಖವಾಗಿ ಹರಿಯದೇ ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ಸಂರಚನೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಮಾರ್ಲೋನ ನಾಟಕವು ನವೋದಯ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಯುಗಗಳ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೆ ಗಯಟೆಯ ನಾಟಕವು ಜ್ಞಾನೋದಯದ ಹುಡುಕಾಟದ ಕಥೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. ಜ್ಞಾನದ ಬೆನ್ನುಹತ್ತಿದ ನಾಯಕ ನರಕಕ್ಕೆ ಬೀಳುವ ಮಾರ್ಲೋನ ನಾಟಕವು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಹಿಂಸೆಳೆತ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ದುರಂತವಾಗಿ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಗಯಟೆಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಫೌಸ್ಟ್ ಮೂಲಕಥೆಯಂತೆ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಸೋಲುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನ ಆತ್ಮಕ್ಕೆ ಸ್ವರ್ಗ ದಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ, ನಾಟಕವು ರಮ್ಯಪಂಥದ ಆಶಾವಾದವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಹಾಗಂತ ಗಯಟೆ ರಮ್ಯಪಂಥದ ಸರಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯೂ ಅಲ್ಲ; ರಮ್ಯಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ತೀರ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸೆಳೆತ ಗಯಟೆಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಆತ ಫ್ರೆಂಚ್ ಕ್ರಾಂತಿಯ ನಂತರ ಉಂಟಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನಿಶ್ಚಯವನ್ನು ಕಂಡು 'ಅನಾಯಕತ್ವಕ್ಕಿಂತ ಅನ್ಯಾಯವೇ ಹೆಚ್ಚು ಸಹ್ಯ' ಅಂದಿದ್ದನಂತೆ. ಇಂಥ ಹಿಂಸೆಳೆತವು ಆತನ ಮನೋಧರ್ಮದಲ್ಲಿದ್ದುದರಿಂದಲೇ ಆತ ತನ್ನ ಕಾಲದ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿ 'ಪುರಾಣ'ವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ; ಬಿಗಿಯಾದ ಬಂಧವಿಲ್ಲದ, ಬಹುಕಾಲ ಪ್ರಯೋಗಯೋಗ್ಯವೇ ಅಲ್ಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕದ ಕಡೆಯ ಮಹಾಪ್ರತಿಭೆಯೆಂದು ಈತನನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನು, ಜಾರ್ಜ್ ಬುಶ್ನರ್, ಗಯಟೆಗಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನಲೆಯಿಂದ ಬಂದವನು. ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾದ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡವನು. ಅವನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ 'ವೊಯ್‌ಜೆಕ್' ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕೆಳವರ್ಗದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದೆ. ಭಾಷೆಯ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಬಳಕೆಯನ್ನೆಲ್ಲ ಕೈಬಿಟ್ಟು ದಿನನಿತ್ಯದ ಅರ್ಥಹೀನ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳನ್ನೂ ತನ್ನೊಳಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ರಚನೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ; ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಬಹುಕಾಲ ಅಜ್ಞಾತವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೃಶ್ಯಜೋಡಣೆಗಳಿರುವ ಪಾಠಾಂತರಗಳು ದೊರೆತಿವೆ. ಕಥೆ– ಒಬ್ಬ ನಿರ್ಗತಿಕ ಹಜಾಮನದ್ದು; ತನ್ನ ಕಾಲದ ಸಾರ್ಜೆಂಟ್, ಡಾಕ್ಟರ್ ಮುಂತಾದ ಮಹನೀಯರಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಪಶುವಾಗಿ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟ ಬಾಯಿಲ್ಲದ ಬಡವನದ್ದು. ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಗಾರ್ಕಿ, ಸಿಂಜ್, ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಮೊದಲಾದವರಿಗಿಂತ ಒಂದು ಶತಮಾನ ಮೊದಲು, ಕೆಳವರ್ಗದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಪಾತ್ರವೊಂದರ ಮನೋಲೋಕವನ್ನೂ, ದುರಂತವನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಈ ಕೃತಿ ತನ್ನ ಅಸಾಧಾರಣ ಮುನ್ನೋಟದಿಂದಲೇ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಿದೆ.

ಉಪರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳು

ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಈ ಎರಡು ಶತಮಾನಗಳ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜತೆಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಕೆಲವು ಉಪರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಪ್ರಮುಖವಾದವು ಎರಡು– ಬ್ಯಾಲಡ್ ಒಪೆರಾ ಎಂಬ ಹಾಡು ಮತ್ತು ಮಾತುಗಳು ಕೂಡಿರುವ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ, ಇನ್ನೊಂದು, ಪ್ಯಾಂಟೊಮೈಮ್ ಅರ್ಥಾತ್ ಮೂಕನಾಟಕ. ಬ್ಯಾಲಡ್ ಒಪೆರಾಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಉದಾಹರಣೆ ೧೭೨೮ರಲ್ಲಿ

ಜಾನ್‌ಗೇ ಎಂಬಾತ ರಚಿಸಿದ 'ಬೆಗ್ಗರ್ಸ್ ಒಪೆರಾ' ಎಂಬ ಕೃತಿ. ಭಿಕ್ಷುಕರ ಸಂಘದ ನಾಯಕ ಮತ್ತು ಕಳ್ಳರ ಸಂಘದ ನಾಯಕ– ಇವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ನಡೆಯುವ ಜಟಾಪಟಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಈ ಕೃತಿಯು ರಾಜಕೀಯದ ಮೊನಚು ಲೇವಡಿಯೂ ಹೌದು; ಒಪೆರಾ ಪ್ರಕಾರದ ವಿಡಂಬನೆಯೂ ಹೌದು. ಈ ಪ್ರಕಾರವೇ ಮುಂದೆ ಕಾಮಿಕ್ ಒಪೆರಾ ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಯಿತು. ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಕಾರ, ಪ್ಯಾಂಟೋಮೈಮ್, ಹೆಸರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಮೂಕನಾಟಕ. ಉದ್ದಕ್ಕೂ ನಡೆಯುವ ಸಂಗೀತದ ಜತೆಗೆ ಕಥೆ ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತದೆ; ಒಂದು ಗಂಭೀರ ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತೊಂದು ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶ ಹೀಗೆ ಎರಡು ಕಥಾಸೂತ್ರಗಳು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಸಾಗುತ್ತವೆ– ಇದು ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಮಾದರಿ. ಕಮೆಡಿಯಾ ಡೆಲ್ ಆರ್ಟೆಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರ ಹಾರ್ಲೆಕ್ವಿನ್ ಇಂಗ್ಲಂಡಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಮಾಡಿದ್ದು ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲೇ. ಇಂಥ ಉಪಪ್ರಕಾರಗಳೇ ಮುಂದೆ, ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಹಾಲ್‌ನಂತಹ ಜಾನಪದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾದವು.

೧೮೮೦ರ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಭ್ರಮಾರಂಗಭೂಮಿಯು ತನ್ನ ಕೊನೆಯ ದಿನಗಳನ್ನು ಕಾಣತೊಡಗಿತ್ತು. ಹೊಸತಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆವರಿಸಲು ಕಾಯುತ್ತಿತ್ತು. ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಕೆಲವು ನಾಟಕಕೃತಿಗಳೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಅಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ಗಮನ ಸೆಳೆಯತೊಡಗಿದ್ದವು. ಅಲ್ಲಿಂದಲೇ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಥೆ ಪ್ರಾರಂಭ.

ಉಲ್ಲೇಖಗಳು :

೧. Steiner, George, Death of Tragedy, London 1961, ಪುಟ ೧೧೧.
೨. Southern, Richard, The Seven Ages of the Theatre, London 1962, ಪುಟ ೨೪೭ ಮತ್ತು ೨೬೮–೯.
೩. Nagler. A. M , A Sourcebook in Theatrical History, New York 1952, ಪುಟ ೪೭೮–೯.
೪. ಅದೇ. ಪುಟ ೨೯೩, ೩೬೧–೩೭೩, ೪೫೧–೨, ೪೫೫–೯.
೫. Steiner, George, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ೪, ೫ ಮತ್ತು ೬ನೆಯ ಅಧ್ಯಾಯಗಳು.

ಭಾಗ
೪

ಮಧ್ಯಯುಗದಿಂದ ಆಧುನಿಕದವರೆಗೆ ಭಾರತ

ಕಾಲಸೂಚಿ ೪

ಮಧ್ಯಯುಗದಿಂದ ಆಧುನಿಕದ ವರೆಗೆ – ಭಾರತ

ರಾಜಕೀಯ/ಸಮಾಜ		ಸಂಸ್ಕೃತಿ/ರಂಗಭೂಮಿ
೧೧ನೆಯ ಶತ. : ರಜಪೂತ ರಾಜ್ಯಗಳ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ ೧೧೧೦ : ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಹೊಯ್ಸಳ ಆಡಳಿತದ ಉತ್ತುಂಗ; ವಿಷ್ಣುವರ್ಧನನ ಆಳ್ವಿಕೆ ೧೧೮೦ : ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಚಾಲುಕ್ಯರ ಪತನ ೧೧೧೮–೯೯ : ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಸೇನರ ಆಡಳಿತ ೧೧೯೨ : ಘೋರಿ ಮಹಮ್ಮದನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಪೃಥ್ವಿರಾಜ ಚೌಹಾನನ ಸೋಲು	೧೦೦೦ ಕ್ರಿ. ಶ.	೧೧ನೆಯ ಶತ. : ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸೂಫಿ ಪಂಥದ ಉದಯ; ಹಿಂದೂ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪಂಗಡಗಳ ವೃದ್ಧಿ; ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಪ್ರಕಾರದ ಉಗಮ ೧೧೩೭ : ರಾಮಾನುಜನ ಮರಣ ೧೨ನೆಯ ಶತ. : ಹೊಯ್ಸಳ ಶೈಲಿಯ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ; ಮಮ್ಮಟನ ಕಾವ್ಯಪ್ರಕಾಶದ ರಚನೆ; ವೀರಶೈವ ಧರ್ಮ ಸ್ಥಾಪನೆ; ವಚನ ಸಾಹಿತ್ಯ ೧೧೭೮–೧೨೦೦ : ಜಯದೇವನ ಗೀತಗೋವಿಂದ ೧೧೯೭–೧೨೭೬ : ಮಧ್ವಾಚಾರ್ಯ–ಬದುಕು ೧೧೯೮ : ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಮಸೀದಿಯ ನಿರ್ಮಾಣ
೧೨೦೬ : ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ಕುತ್ಬುದ್ದೀನ್ ಐಬಕ್‌ನಿಂದ ಗುಲಾಮಿ ಸಂತತಿಯ ಆರಂಭ ೧೨೬೭ : ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಚೋಳ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಪತನ ೧೨೯೬–೧೩೧೬ : ಅಲ್ಲಾವುದ್ದೀನ್ ಖಿಲ್ಜಿಯ ಆಳ್ವಿಕೆ ೧೩೧೦ : ಮಲ್ಲಿಕಾಫರನ ದಕ್ಷಿಣದ ದಂಡಯಾತ್ರೆ ೧೩೨೫–೫೧ : ಮಹಮ್ಮದ್–ಬಿನ್–ತುಘಲಕ್‌ನ ಆಳ್ವಿಕೆ ೧೩೩೬ : ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಸ್ಥಾಪನೆ ೧೩೪೭ : ಬಹಮನಿ ಸುಲ್ತಾನರ ಉದಯ ೧೪೫೧–೨೬ : ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ಲೋದಿ ಅರಸರ ಆಡಳಿತ ೧೪೯೮ : ಕಲ್ಲಿಕೋಟೆಗೆ ವಾಸ್ಕೊ–ಡ–ಗಾಮನ ಆಗಮನ ೧೫೦೯–೩೦ : ವಿಜಯನಗರದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯನ ಆಳ್ವಿಕೆ	೧೨೦೦ ಕ್ರಿ. ಶ. ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫೨೫	೧೨೦೦–೩೦೦ : ಶಾರ್ಙದೇವನ ಸಂಗೀತ ರತ್ನಾಕರ ರಚನೆ ೧೨೨೫ : ಕುತುಬ್ ಮಿನಾರ್ ನಿರ್ಮಾಣ ೧೨೩೦ : ಕೋನಾರ್ಕದ ಸೂರ್ಯದೇವಾಲಯ ನಿರ್ಮಾಣ ೧೨೭೫–೯೬ : ಸಂತಜ್ಞಾನೇಶ್ವರ; ಜ್ಞಾನೇಶ್ವರಿ ಗೀತೆ ರಚನೆ ೧೩೦೦–೪೦ : ಕಾಶ್ಮೀರದ ಕವಯಿತ್ರಿ ಲಲ್ಲಯೋಗೀಶ್ವರಿ ೧೪೦೦–೭೦ : ಸಂತ ರಮಾನಂದ ೧೪೫೦–೧೫೫೦ : ಭಕ್ತಿಪಂಥದ ಉಬ್ಬರ; ಭಾರತದಾದ್ಯಂತ ಸಂತರು–ಕವಿಗಳು; ಕಬೀರ (೧೪೪೯–೧೫೧೮), ಶಂಕರದೇವ (೧೪೪೯–೧೫೬೮), ನಾನಕ್ (೧೪೬೯– ೧೯೩೯), ವಲ್ಲಭಾಚಾರ್ಯ (೧೪೭೫–೧೫೩೧), ಪುರಂದರದಾಸ (೧೪೮೦–೧೫೬೪), ಚೈತನ್ಯ (೧೪೮೫–೧೫೩೩) ಮೀರಾಬಾಯಿ (೧೫೫೦?) ೧೫೦೦ : ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಕಾವ್ಯ ೧೫ನೆಯ ಶತ. : ವಿವಿಧ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಹುಟ್ಟು– ಆರಂಭದ ರೂಪ–ಜಾತ್ರಾದ ಆರಂಭದ ರೂಪ– ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರದ ಉಗಮ
೧೫೨೬ : ಮೊದಲನೆಯ ಪಾಣಿಪತ್ ಯುದ್ಧ; ಮೊಘಲ್ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಆರಂಭ ೧೫೫೬–೧೬೦೫ : ಅಕ್ಬರನ ಆಳ್ವಿಕೆ ೧೫೬೫ : ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಸೋಲು ೧೫೬೯–೮೬ : ಗುಜರಾತ್, ಬಂಗಾಲ, ಕಾಶ್ಮೀರಕ್ಕೆ ಮೊಘಲ್ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ವಿಸ್ತರಣೆ ೧೬೦೦ : ಈಸ್ಟ್ ಇಂಡಿಯಾ ಕಂಪೆನಿಯ ಸ್ಥಾಪನೆ ೧೬೦೫–೫೮ : ಜಹಾಂಗೀರ್, ಷಾಜಹಾನ್‌ರ ಆಳ್ವಿಕೆ ೧೬೫೧ : ಹೂಗ್ಲಿಯಲ್ಲಿ ಈಸ್ಟ್ ಇಂಡಿಯಾ ಕಂಪೆನಿಯ ಕಾರ್ಖಾನೆ ಆರಂಭ ೧೬೫೮–೧೭೦೭ : ಔರಂಗಜೇಬನ ಆಳ್ವಿಕೆ ೧೬೭೭–೮೦ : ಶಿವಾಜಿಯಿಂದ ಮರಾಠಾ ಸಂಘಟನೆ	ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೦೦	೧೫೦೦–೬೦೦ : ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ಸೂರದಾಸ; ಮಥುರಾದಲ್ಲಿ ರಾಸಲೀಲಾ ಪ್ರಕಾರದ ಹುಟ್ಟು ೧೫೩೨–೧೬೨೩ : ತುಳಸೀದಾಸ – ರಾಮಚರಿತ ಮಾನಸದ ರಚನೆ; ರಾಮಲೀಲಾ ಪ್ರಕಾರದ ಹುಟ್ಟು ೧೫೪೨ : ಸೆಂಟ್ ಫ್ರಾನ್ಸಿಸ್ ಕ್ಸೇವಿಯರನ ಆಗಮನ ೧೫೫೦ : ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀಶನ ಜೈಮಿನಿ ಭಾರತ ೧೬ನೆಯ ಶತ : ಮೊಘಲ್ ಚಿತ್ರ ಶೈಲಿಯ ಉತ್ತುಂಗ; ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣಯಂತ್ರ ಸ್ಥಾಪನೆ ೧೬೦೩–೪ : ಗ್ರಂಥ ಸಾಹಿಬ್ ಸಂಗ್ರಹ ೧೬೩೧–೫೩ : ತಾಜಮಹಲಿನ ನಿರ್ಮಾಣ ೧೬೯೯ : ತೇಜ್ ಬಹಾದುರ್‌ನಿಂದ ಸಿಖ್ ಖಾಲ್ಸಾ ಸ್ಥಾಪನೆ ೧೭ನೆಯ ಶತ : ಕೇರಳದ ಕೃಷ್ಣನಾಟ, ರಾಮನಾಟ, ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ತಮಾಷಾ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಆರಂಭ.
೧೭೩೯ : ನಾದಿರ್‌ಷಾನ ದಾಳಿ ೧೭೬೧ : ಮೂರನೆಯ ಪಾಣಿಪತ್ ಯುದ್ಧ; ಮೊಘಲ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಪತನ ಆರಂಭ ೧೭೯೩ : ಬ್ರಿಟಿಷರಿಂದ ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಭೂ ಒಡೆತನದ ಮರು ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ೧೮೩೫ : ಬೆಂಟಿಂಕನ ಶಿಕ್ಷಣ ಸುಧಾರಣೆಗಳು ೧೮೫೭–೮ : ಸಿಪಾಯಿದಂಗೆ; ಕಡೆಯ ಮೊಘಲ್ ಅರಸನ ಸ್ಥಾನಚ್ಯುತಿ	ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮೫೦	೧೮ನೆಯ ಶತ : ಕಾಂಗ್ರಾ, ಪಹಾಡಿ ಶೈಲಿಯ ಚಿತ್ರಗಳು ೧೭೬೭–೧೮೪೭ : ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತ್ಯಾಗರಾಜ ೧೭೮೪ : ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಏಶಿಯಾಟಿಕ್ ಸೊಸೈಟಿಯ ಸ್ಥಾಪನೆ ೧೭೨೨–೧೮೨೩ : ರಾಮಮೋಹನ ರಾಯ್ ೧೮೦೦ : ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಫೋರ್ಟ್‌ವಿಲಿಯಂ ಕಾಲೇಜಿನ ಸ್ಥಾಪನೆ. ೧೮೨೮ : ಬ್ರಹ್ಮಸಮಾಜದ ಆರಂಭ ೧೮೩೪ : ರಾಮಕೃಷ್ಣಪರಮಹಂಸ ೧೯ನೆಯ ಶತ : ಬಂಗಾಲದ ನವೋದಯ; ಜಾತ್ರಾ, ತಮಾಷಾ ಪ್ರಕಾರಗಳ ರೂಪಾಂತರ; ನೌಟಂಕಿ ಪ್ರಕಾರದ ಹುಟ್ಟು; ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಉಗಮ.

೪.೧

ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲೊಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ

ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೦ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪುನರ್ರಚಿಸುವುದು ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ಕೆಲಸ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ– ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಏನೂ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದಲ್ಲ; ಭಾರತದಾದ್ಯಂತ ಅಸಾಧಾರಣ ವೈವಿಧ್ಯದ ಅಸಂಖ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ನಡೆದವು– ಎಂಬುದು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ– ಅಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸೇರಿಸಿದರೆ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವುನೂರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ– ಜಾನಪದ ರಂಗಶಾಲೆಗಳು ಉದ್ಭವಗೊಂಡಿವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಇವತ್ತಿಗೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಉಳಿದಿವೆ; ಕೆಲವು ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲೇ ಸಾಯುತ್ತ, ಬದುಕುತ್ತ, ಬದಲಾಗುತ್ತ ಮುನ್ನಡೆದಿವೆ. ಈ ವೈವಿಧ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಖ್ಯಾ ಬಾಹುಳ್ಯ– ಇವುಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಲು ಎದುರಾಗುವ ಮೊದಲ ತೊಡಕು.

ಇನ್ನೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆ– ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ದಾಖಲೆಗಳ ಕೊರತೆ. ಭಾರತದ ಯಾವುದೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಿ– ಅದು ಇಂಥ ಇಸವಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿತು ಎಂದಿರಲಿ, ಇಂಥ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು ಎಂದೂ ನಿಖರವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಯಾವ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರ ಹುಟ್ಟಿತು; ಆಮೇಲಿನ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಏನೆಲ್ಲ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಕಂಡಿತು– ಇಂಥ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಲು ದಾಖಲೆಗಳು ಕಡಿಮೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣ– ಈ ಅವಧಿಯ ಒಟ್ಟೂ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಲಿಖಿತ ನಾಟಕಗಳ ಪುರಾವೆಯನ್ನು ಉಳಿಸದೇ ಹೋಗಿದ್ದು. ಪದ್ಯ, ಪ್ರಸಂಗ, ಲಕ್ಷಣ ಮುಂತಾದ ಭಾಗಶಃ ದಾಖಲೆಗಳು ಕೂಡಾ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಉಳಿದಿವೆ; ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಇಲ್ಲ.

ಈ ತೊಂದರೆಗಳಿಂದಾಗಿಯೇ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಈ ಇಡೀ ಒಂಬೈನೂರು ವರ್ಷಗಳನ್ನು ಒಂದು 'ಮಧ್ಯಂತರ' ಎಂದು ಕೈತೊಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಿದೆ. ಕೆಲವರು ಇದನ್ನು 'ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ' 'ಜಾನಪದ' ಮತ್ತು 'ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ' ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆಂಬ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ತಾತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಗೋಜಲು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವರು ಉತ್ತರ – ದಕ್ಷಿಣ, ಮಾರ್ಗಿ– ದೇಶಿ ಮುಂತಾದ ವಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ಹೊರಟು ಸೋತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದಿರುವುದು ಅಪರೂಪ. ಇಂಥ ಕೆಲವು ಅಪರೂಪದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಮಾದರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಈ ಬರಹ, ಈ ಒಂಬೈನೂರು ವರ್ಷಗಳ

ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಮೂರು ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಿಸಿ ಪರಿಚಯಿಸುವ ಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಘಟ್ಟ– ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೦೦೦ ದಿಂದ ೧೫೦೦ರ ವರೆಗಿನ ಕಾಲಾವಧಿ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗ ಭೂಮಿಯು ಪೂರ್ಣ ಅವನತಿಯಾಯಿತು; ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥ ಗಳು, 'ಉಪರೂಪಕ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಸುವ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಪಡೆದವು. ಜತೆಗೇ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಯನ್ನು ತೀರಾ ಸೀಮಿತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಕರಿಸುವ 'ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿ'ಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ಮತ್ತು ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಚಳುವಳಿ– ಭಕ್ತಿಪಂಥ. ಇದು ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎರಡನೆಯ ಘಟ್ಟ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೬–೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಪಂಥಗಳು ಭಾರತದಾದ್ಯಂತ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿಕೊಟ್ಟವೆ. ಹೊರನೋಟಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಉದ್ದೇಶ, ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಸಮೀಪದ ಸಾಮ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಇನ್ನು, ಮೂರನೆಯ ಘಟ್ಟ– ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮–೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳದ್ದು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಲೌಕಿಕದ ಕಡೆಗೆ ವಾಲಿದವು; ಪೂರ್ಣ ಲೌಕಿಕ–ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಗುಣಗಳೇ ಇರುವ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಾಯ, ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿದ ಮೊದಲನೆಯ ಘಟ್ಟವನ್ನು ಕುರಿತಾದದ್ದು; ಮುಂದಿನ ಎರಡು ಅಧ್ಯಾಯ ಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಮುಂದಿನ ಎರಡು ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವಂಥವು.

ಉತ್ತರದಿಂದ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೆ

ಕ್ರಿ. ಶ. ೭ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಭಾರತವನ್ನು ಆಳಿದ ಶ್ರೀಹರ್ಷನ ಅನಂತರ ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸದ ಕೇಂದ್ರವು ವಿಂಧ್ಯಪರ್ವತಗಳ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೆ ಸ್ಥಳಾಂತರ ಗೊಂಡಿತು. ಶ್ರೀಹರ್ಷನ ಸಾಮಂತರಾಗಿದ್ದವರು ಅವನ ಉತ್ತರಾಧಿಕಾರಿಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದೆ ಸ್ವತಂತ್ರರಾದರು; ಇದರಿಂದ ಒಂದು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಛತ್ರಿಯಡಿ ಬಂದಿದ್ದ ಉತ್ತರ ಭಾರತವು ಹಲವು ಪ್ರಾಂತೀಯ ರಾಜ್ಯಗಳಾಗಿ ಒಡೆಯಿತು– ಇದು ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಮುಂದಿಡುವ ರಾಜಕೀಯ ಚಿತ್ರ. ಇದರ ಹಿಂದೆ ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರೇರಣೆಗಳೂ ಇವೆ. ಭೂಮಿಯ ಒಡೆತನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಬದಲಾವಣೆಯೊಂದು ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಾಗಿದೆ.

ಭಾರತದ ಮೊದಲ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ ಮೌರ್ಯರು ಭೂಮಿಯೆಲ್ಲವೂ ಸರ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು ಎಂಬ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ರೂಢಿಗೊಳಿಸುವ ಮೂಲಕ ಹಳೆಯ ಕುಲಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ಒಡೆದು ಕೇಂದ್ರೀಕರಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದರು. ಗುಪ್ತಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವೂ ಈ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿತು; ಕೃಷಿ ತೆರಿಗೆಯನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಹಲವು ಹಂತದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ಶ್ರೀಹರ್ಷನ ಕಾಲದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ, ಒಕ್ಕಲು, ದಣಿ, ಪಾಳೆಯಗಾರ ಎಂಬ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಫ್ಯೂಡಲ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಹೋಲುವ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿತು. ಹೀಗೆ ಕೃಷಿಯನ್ನಾಧರಿಸಿ ಹಲವು ಭಾಗಗಳಾಗಿ ಒಡೆದಿದ್ದ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳೇ ಹರ್ಷನ ನಂತರ ಕೇಂದ್ರೀಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸುವಷ್ಟು ಪ್ರಬಲ ವಾದವು; ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಶಿಥಿಲತೆಗೆ ಕಾರಣವಾದವು. ಇದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿಯೂ ಸಂಭವಿಸಿತು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ಉತ್ತರದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪ್ರದೇಶಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತ–ಪ್ರಾಕೃತಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅವುಗಳಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ 'ಅಪಭ್ರಂಶ'ಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಈ ಅಪಭ್ರಂಶಗಳೇ ಆಮೇಲೆ ಉತ್ತರದ ವಿವಿಧ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾದವು.

ಹೀಗೆ, ಉತ್ತರ ಭಾರತ ಛಿದ್ರವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಸಂದರ್ಭ ದಲ್ಲೇ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತವು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿತ್ತು– ಎಂಬುದು ವಿಶೇಷ ವಾದದ್ದು. ಮೊದಲು ಪಲ್ಲವ–ಚಾಲುಕ್ಯರು, ಆಮೇಲೆ ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟ–ಚಾಲುಕ್ಯ–ಚೋಳರು ಗಣನೀಯ ವಿಸ್ತಾರದ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರು. ಉತ್ತರ–ದಕ್ಷಿಣದ ಈ ವಿರುದ್ಧ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭೌಗೋಲಿಕ ಭಿನ್ನತೆಯೇ ಕಾರಣವೆಂದು ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉತ್ತರ ದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಬಯಲು, ಫಲವತ್ತಾದ ನೆಲ, ನದಿಯ ನೀರಾವರಿ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಕೃಷಿಯನ್ನಾಧರಿಸಿದ ನೆಲೆಗಳೇ ಇಲ್ಲಿ ತಡವಾಗಿ ಆರಂಭ ವಾದವು; ಕೃಷಿಯನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಅರ್ಥವ್ಯವಸ್ಥೆ ತಡವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಗಳೂ ತಡ ವಾಗಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾದವು; ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ತಡವಾಗಿ ಬಂತು.

ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಹುಮುಖ್ಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ– ಅದು ಆರ್ಯ ಮತ್ತು ದ್ರಾವಿಡ ಗುಣಗಳನ್ನು ಸಂಶ್ಲೇಷಿಸಿಕೊಂಡ ಮಾದರಿಯಾಗಿತ್ತೆನ್ನುವುದು. ಮಧ್ಯಭಾರತವನ್ನು ಆಳಿದ ಶಾತವಾಹನರು, ವಾಕಟಕರು ಮೊದಲಿನಿಂದ ಉತ್ತರದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡಿದ್ದರು. ಆಮೇಲೆ ಚಾಲುಕ್ಯರು–ರಾಷ್ಟ್ರಕೂಟರು ಮಧ್ಯಭಾರತವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಈ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸಿದರು. ದಕ್ಷಿಣದ ರಾಜರು ಉತ್ತರದ

ಯಜ್ಞಯಾಗಾದಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ತಾವೂ ಆರ್ಯ ರಾಜರಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆಯಲ್ಲವೆಂದು ಸಾಧಿಸುವುದು; ಅಲ್ಲಿನ ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದು; ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವುದು- ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಪಲ್ಲವರಿಂದ ತೊಡಗಿ ಚೋಳ ಚಾಳುಕ್ಯರ ತನಕ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿಯೂ ಇಂಥದೇ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಡೆದಿದೆ- ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರಾದರೂ ದಕ್ಷಿಣದವರೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಭಾಸನ ನಾಟಕಗಳು, ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದ ಒಂದು ಪ್ರತಿ ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ದೊರೆತು, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿದ್ದ ಸೂಚನೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಹರ್ಷನ ಸಮಕಾಲೀನನಾಗಿದ್ದ ಪಲ್ಲವರಾಜ ಮಹೇಂದ್ರವರ್ಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದ, ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದ ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ದಾಖಲೆಗಳೂ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತವೆ.

ಆದರೆ ದಕ್ಷಿಣಭಾರತ, ಉತ್ತರದ ಈ ಎಲ್ಲ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸದೆ ತನ್ನ ಕಾಲ-ದೇಶಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ರೂಪಾಂತರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಉತ್ತರದ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮವನ್ನು ದಕ್ಷಿಣದ ಶಂಕರಾಚಾರ್ಯ ಪುನಶ್ಚೇತನಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಅಂಥ ಒಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಉದಾಹರಣೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಪಿರಮಿಡ್ ಗೋಪುರದ ದೇವಾಲಯಗಳ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ ಕೂಡಾ ದಕ್ಷಿಣದ ಸೃಷ್ಟಿಯೇ. ಉತ್ತರದ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗೆ ದಕ್ಷಿಣ ಇಷ್ಟು ಶಕ್ತವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಿದೆ. ಉತ್ತರದಲ್ಲಾದರೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೮-೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆ-ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ತಮಿಳು ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡು ತಮ್ಮ 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸತೊಡಗಿದ್ದವು; ಮಲೆಯಾಳಂ-ತೆಲುಗು ಭಾಷೆಗಳೂ ಇದೇ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿದ್ದವು. ಈ ಹೊಸ ಭಾಷೆಗಳು ಉತ್ತರದಿಂದ ಬಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ-ಪ್ರಾಕೃತಗಳೊಂದಿಗೆ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವ ವ್ಯವಹಾರ ನಡೆಸಿ ಈ ಆರ್ಯ-ದ್ರಾವಿಡ ಸಂಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ನೆರವಾದವು.

ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿ

ಹೀಗೆ, ದಕ್ಷಿಣೋತ್ತರಗಳ ಸಹಯೋಗದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಈ ಹೊಸ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ಮೊದಲಿನ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಿಂತ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿತ್ತು? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರವನ್ನು ಹಲವು ಜನ ಹುಡುಕಿದ್ದಾರೆ. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ವಾಂಸ ವಿ. ರಾಘವನ್ ಅವರು ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವಾದ, ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಘಟ್ಟದಿಂದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಘಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬದಲಾದ ಸಂಕ್ರಮಣಾವಸ್ಥೆಯ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಚ್ಛ್ರಾಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಕರಣ- ಎಂಬ ಇಂತಹ ಎರಡು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ರೂಪಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿವರಣೆ- ಉದಾಹರಣೆಗಳು ನಮಗೆ ದೊರಕಿವೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಜತೆಗೆ, ಭಾಣ- ಪ್ರಹಸನಗಳಂತಹ ಅಷ್ಟೇನೂ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತವಲ್ಲದ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದುದನ್ನು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವನತಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ 'ನೀಚ ಪ್ರಕಾರಗಳು' ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಗೆ ಬಂದವು; ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಕೆಳಗಿಳಿದವು. ಕ್ರಿ. ಶ. ೯ರಿಂದ ೧೫ನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗಿನ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥಗಳು, ನಾಟಕಗಳು, ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳು ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕೆ ಪುಷ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೦ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬಂದ ದಶರೂಪಕವು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖವಿಲ್ಲದ 'ಉಪರೂಪಕ'ಗಳೆಂಬ ಉಪಪ್ರಕಾರಗಳ ಹೆಸರು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ೧೧ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಭಿನವಗುಪ್ತನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೂ ಹಲವು ಉಪರೂಪಕಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ. ಆಮೇಲೆ ಬಂದ ಹಲವು ಲೇಖಕರ- ರಾಜಶೇಖರ, ಶಾರದಾತನಯ, ವಿಶ್ವನಾಥ, ನಂದಿಕೇಶ್ವರ ಮೊದಲಾದವರ- ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹೊಸ ಹೊಸ ಉಪರೂಪಕಗಳ ಪರಿಚಯ ದೊರಕುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕ, ಪ್ರಕರಣಗಳಂಥ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತವಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹಳೆಯ ಕಾಲದ ಉದಾಹರಣೆಗಳೆಂಬಂತೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿತವಾಗುತ್ತವೆ.

ಉಪರೂಪಕಗಳಲ್ಲಾದ ಈ ಉಬ್ಬರ ಒಟ್ಟೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಗುಣಾತ್ಮಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿತು? ರೂಪಕ ಮತ್ತು ಉಪರೂಪಕಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯೇ ಸೂಚಿಸುವ ಹಾಗೆ- ವಿಸ್ತಾರವಾದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಹಲವು ರಸಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕಥಾನಕಗಳು ಅಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿ, ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾವನೆಯನ್ನೇ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಆಹಾರ್ಯ ಎಂಬ ಅಭಿನಯದ ಎಲ್ಲಾ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬದಲು ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿನಯ ಮೊದಲಾದ ಒಂದೊಂದೇ ತಂತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಧಾನ ವಾಹಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಮಿತಿ ರೂಢಿಗೆ ಬಂತು. ಈ ಎಲ್ಲ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯ ಕಡೆಗೆ ವಾಲಿತು; ಅಲಂಕಾರದ ಕಡೆಗೆ ಸರಿಯಿತು. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರಬಹುದಾದ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿದ್ದಕ್ಕಂತೂ ದಾಖಲೆ ದೊರಕುತ್ತದೆ. ಈ ಕಾಲದ

ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣ– ಸಣ್ಣ ಭಾವನೆಯ ಭಿತ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅಲಂಕಾರದ ಕುಸುರಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಚಾತುರ್ಯ. ಇದನ್ನೇ ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಕರು 'ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪ್ರವೃತ್ತಿ' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ.[೧] ಆಮೇಲೆ ಬಂದ ಭಕ್ತಿಪಂಥ ಗಳು ಈ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಆಲಂಕಾರಿಕತೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ತನಕ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯೇ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿ ಯಲ್ಲಿತ್ತೆಂದು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಇಂಥ 'ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಉಲ್ಲೇಖ ನಮಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಡೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ವಿ. ರಾಘವನ್ ಅವರು ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಾಶಿಯಿಂದ ಇಂಥ ಉಪಪ್ರಕಾರಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನೂ, ಅವುಗಳ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ, ಅವು ಪ್ರಯೋಗ ವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಬಗ್ಗೆ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನೂ ಹುಡುಕಿ ತೆಗೆದಿದ್ದಾರೆ.[೨] ಆದರೆ, ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ಸಮೀಪವಾಗಿರುವ ಮತ್ತು ಇವತ್ತಿಗೂ ಉಳಿದಿರುವ ಏಕೈಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರ– ಕೇರಳದ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ. ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ 'ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ಲಕ್ಷಣ ಗಳಿವೆ; ಉತ್ತರ ದಕ್ಷಿಣಗಳ ಸಹಯೋಗದ ಮಾದರಿಯಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಭಾರತದ ಪ್ರಾಚೀನ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಯುಗದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ನಡುವಿನ ಕೊಂಡಿ ಯಂತಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ, ಮೂಲೆಯ ಕೇರಳದ ಸೀಮಿತ ಭೌಗೋಲಿಕ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಈ ಪುಟ್ಟ ಪ್ರಕಾರ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ.

ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ–ಹುಟ್ಟು; ಸಂದರ್ಭ

ಭಾರತದ ಎಲ್ಲ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಹಾಗೆಯೇ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಕೂಡಾ ಯಾವ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿತು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಏಕಾಭಿಪ್ರಾಯವಿಲ್ಲ. ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೦ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕೇರಳವನ್ನು ಆಳಿದ ರಾಜ– ಕುಲಶೇಖರ ಎಂಬಾತನೇ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ನಿರ್ಮಾಪಕ. ಈತ ತನ್ನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ತೋಲನ್ ಎಂಬ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಮೂಲಮಾದರಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ; ಪ್ರಯೋಗಶೈಲಿಯನ್ನು ನಿಗದಿಗೊಳಿಸಿದ– ಎಂದು ಹೇಳ ಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತಿಗೆ ನಿಖರ ಪುರಾವೆ ಇಲ್ಲವಾದರೂ ರಾಜ ಕುಲಶೇಖರನು 'ಸುಭದ್ರಾ ಧನಂಜಯ' ಮತ್ತು 'ತಪತೀ ಸಂವರಣ'ವೆಂಬ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆ ದಿದ್ದಕ್ಕೆ ದಾಖಲೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳು ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದ್ದಕ್ಕೂ ಸೂಚನೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ– ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಪ್ರಕಾರದ ಬಗ್ಗೆ ಹಲವು ರೀತಿಯ ದಾಖಲೆಗಳು, ಕೃತಿಗಳು, ಶಾಸ್ತ್ರ, ಲಕ್ಷಣ ಗ್ರಂಥಗಳು, ಕೈಪಿಡಿ ಇತ್ಯಾದಿ ದೊರಕುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ.

ಆದರೆ, ಈ ಕುಲಶೇಖರನಿಗಿಂತ ಹಲವು ಶತಮಾನ ಪೂರ್ವದಿಂದಲೇ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾಗಿರ ಬಹುದಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ದಾಖಲೆಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವಂತೆ. ಕ್ರಿ. ಶ. ೫ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸುಮಾರಿನ ತಮಿಳು ಗ್ರಂಥ ಶಿಲಪ್ಪದಿಕಾರಂ ನಲ್ಲಿ, ಒಬ್ಬ ಚಾಕ್ಯಾರ್ ನಟ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿ ನಯದಲ್ಲಿ ನಟಿಸುವ 'ಕೂತ್ತು' ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರದ ವರ್ಣನೆ ಯಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸದ ಬರಿಯ ಪುರಾಣದ ಕಥೆ ಹೇಳುವ ಅಂಥದೇ ಪ್ರಕಾರ 'ಚಾಕ್ಯಾರ್ ಕೂತ್ತು' ಇವತ್ತಿಗೂ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನ ಒಂದು ಉಪಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಇದಲ್ಲದೆ, ಇನ್ನೂ ಹಳೆಯದಿರಬಹುದಾದ ಕೇರಳದ ಮುಡಿಯೆಟ್ಟು ಎಂಬ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನ ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯದ ಛಾಯೆಗಳು, ವೇಷಭೂಷಣದ ಮಾದರಿಗಳು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಮಾಹಿತಿಗಳಿಂದ ನಾವು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಚಿತ್ರ ಇದು: ಕುಲಶೇಖರನಿ ಗಿಂತ ಮೊದಲೇ ಇದ್ದ ದ್ರಾವಿಡ ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿನಯದ ಪ್ರಕಾರವೊಂದಕ್ಕೆ ಕುಲಶೇಖರನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೊಸತಾಗಿ ಬಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿ ಮುಖಾಮುಖಿ ಯಾಯಿತು. ಈ ಎರಡೂ ಮಾದರಿಗಳು ಸಹಯೋಗ ಗೊಂಡು ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರ ಉದ್ಭವವಾಯಿತು.

ಹೀಗೆ, ದ್ರಾವಿಡ ಮೂಲಮಾದರಿಯೊಂದಕ್ಕೆ ಆರ್ಯ ಮಸಾಲೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಹೊಸತೊಂದು ಪ್ರಕಾರವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕೆಲಸವು ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾದ ವಿಶೇಷವಲ್ಲ. ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಕ್ರಿ. ಶ. ೫–೧೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಡುವಿನ ಇಡಿಯ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತವು ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥದೇ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದೆ. ಕೇರಳಕ್ಕೆ ಆರ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು ಕ್ರಿ. ಶ. ೩–೫ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ನಡುವೆ; ನಂಬೂದರಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಆಗಮನದ ಮೂಲಕ. ಸ್ಥಳೀಯ ಸಮುದಾಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು 'ಸುಸಂಸ್ಕೃತ'ರಾಗಿದ್ದ ಈ ನಂಬೂದರಿಗಳು ರಾಜ್ಯಾಡಳಿತ, ಯುದ್ಧ, ಧರ್ಮ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಹೊಸ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತಂದರು. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲೂ ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಪ್ರತಿಫಲಿತವಾದವು. ಇದು ಕೂಡಿ ಯಾಟ್ಟಂ ಪ್ರಕಾರದ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭ.

ಚಾಕ್ಯಾರರು–ಸಂಘಟನೆ

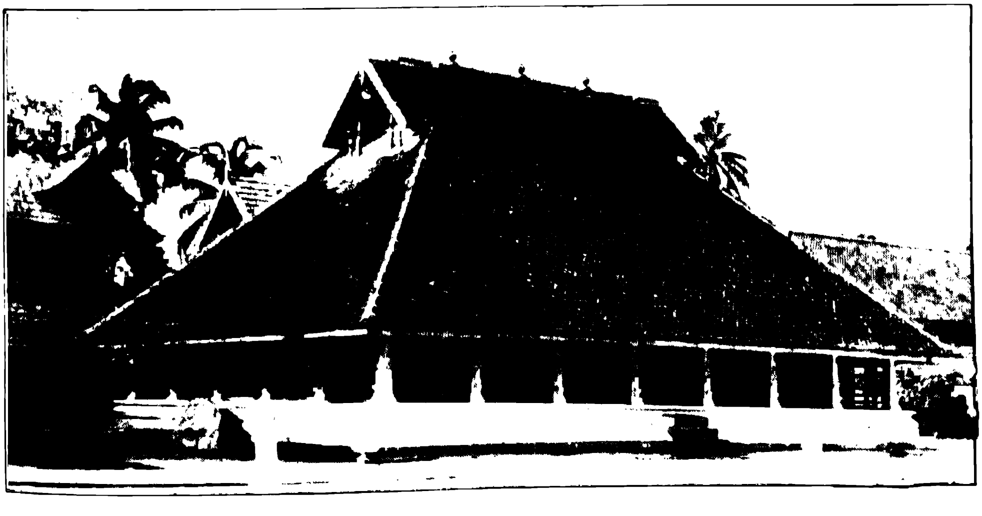
ಉತ್ತರದಿಂದ ಬಂದ ನಂಬೂದರಿಗಳು ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲಸ– ವರ್ಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪುನಸ್ಸಂಘಟನೆ. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಆಳುತ್ತಿದ್ದ ರಾಜರನ್ನು ಈ ನಂಬೂದರಿಗಳು ಕ್ಷತ್ರಿಯರೆಂದು

ಪರಿವರ್ತಿಸಿದರು; ಈ ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಕುಲಕ್ಕೆ ತಾವು ಪುರೋಹಿತ ವರ್ಗವಾದರು. ಈ ಕ್ಷತ್ರಿಯ ರಾಜರು ಸತತವಾಗಿ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಯುದ್ಧಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವವರು ನಾಯರ್ ಎಂಬ ಸೈನಿಕ ಜಾತಿಯಾಗಿ ಸಂಘಟಿತವಾದರು. ಆದರೆ, ಈ ಆರ್ಯ ಮಾದರಿಯ ಪುರೋಹಿತ-ಕ್ಷತ್ರಿಯ-ಸೈನಿಕ ವರ್ಗಗಳು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿತ ವಿಭಜನೆಗಳಾಗಿ ಇನ್ನೂ ಹರಳುಗಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಂಬೂದರಿ ಕುಲದ ಮೊದಲ ಮಗನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಮಕ್ಕಳು ನಾಯರ್ ಕುಲದೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಸುವುದು ನಿಷಿದ್ಧವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಂಥ ನಂಬೂದರಿ-ನಾಯರ್ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಜಾತಿಯೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಯಿತು. ಅವರನ್ನು ದೇವಾಲಯದ ಕೆಲಸಗಳ ಉಸ್ತುವಾರಿ ಮಾಡುವ 'ಅಂಬಲವಾಸಿ'ಗಳೆಂದು ಕರೆಯಲಾಯಿತು. ಈ ಅಂಬಲವಾಸಿಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಹಲವು ಉಪಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು- ಚಾಕ್ಯಾರರು. ಅವರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಈ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ವರ್ಗವಾಗಿ ನಿಯಮಿತರಾದರು.

ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಈ ಚಾಕ್ಯಾರ್ ಕುಲಗಳೇ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಪ್ರಕಾರದ ರಕ್ಷಕರಾಗಿ, ಪ್ರಚಾರಕರಾಗಿ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಚಾಕ್ಯಾರ್ ಕುಲಗಳು ಈ ಪ್ರಕಾರದ ನಟರನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಹಾಗೆಯೇ ಕೆಲವು ನಾಟಕಕಾರರನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಆದರೆ, ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನ ಒಟ್ಟೂ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವುದು ಬರಿಯ ಚಾಕ್ಯಾರ್ ಕುಲವೊಂದೇ ಅಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಬಲವಾಸಿ ಉಪಜಾತಿ ನಂಬಿಯಾರರೂ ಕೂಡಾ ಇದರಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಂಬಿಯಾರ್ ಕುಲದ ಗಂಡಸರು ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನ ವಾದಕರಾಗಿ, ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಹಾಯಕರಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರೆ ಈ ಕುಲದ ಹೆಂಗಸರು- ನಂಗ್ಯಾರ್‌ಗಳು- ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಹಾಡುಗಾರರಾಗಿ ಮತ್ತು ಸ್ತ್ರೀವೇಷಧಾರಿಗಳಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ.

ಹೀಗೆ, ಆ ಕಾಲದ ವರ್ಣವ್ಯವಸ್ಥೆ ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಟ್ಟಂತೆ ಆ ಕಾಲದ ಆರ್ಥಿಕವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆರ್ಥಿಕ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ಅಂಬಲವಾಸಿಗಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಂತೆಯೇ ಈ ಚಾಕ್ಯಾರ್ ಮತ್ತು ನಂಬಿಯಾರ್ ಕುಲಗಳಿಗೂ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಉಂಬಳಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಅದರ ಆದಾಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಈ ಕುಲಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅವಧಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡಲಿಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿವೆ. ಈ ರೀತಿ, ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ, ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಪ್ರಕಾರವು ದೇವಾಲಯವನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಮಧ್ಯಯುಗದ ಎಲ್ಲ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಆಮೇಲೆ ಇದೇ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತವೆ. ಇವತ್ತಿಗೂ ಕೇರಳದ ಒಂದು ದೇವಾಲಯದ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ನಾಗಸ್ವರವಾದಕರಿಂದ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದ ತನಕ ಹಲವು ಕಲೆಗಳು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ; ಉತ್ಸವ ಮೆರವಣಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಕಲೆಗಳು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಇಡಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ

೪.೧೧. ದೇವಾಲಯದ ಆವರಣದಲ್ಲಿರುವ ಕೂತ್ತಂಬಲಂ ಕಟ್ಟಡದ ಹೊರನೋಟ.
(ಚಿತ್ರ : ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ)



ದೇವಾಲಯವೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇವತ್ತಿಗೂ ಅಲ್ಲಿ ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಉಳಿದುಕೊಂಡೇ ಬಂದಿದೆ.

ನಾಟ್ಯಮಂಟಪ–ಕೂತ್ತಂಬಲಂ

ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೇ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂಗಿರುವ ಒಂದು ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ– ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಖಾಯಂ ನಾಟ್ಯಮಂಟಪ ಇದೆಯೆನ್ನುವುದು. ಇನ್ನಾವುದೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಜಾನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ರಂಗಮಂದಿರ ಇಲ್ಲ; ಅವೆಲ್ಲ ಬಹುಪಾಲು ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಗಳ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವಂಥವು. ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೇನೋ ನಾಟ್ಯಮಂಟಪಗಳ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲೂ ಅದು ಖಾಯಂ ಕಟ್ಟಡವಾಗಿತ್ತೋ ಅಥವಾ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ನಿರ್ಮಿತಿಯಾಗಿತ್ತೋ ತಿಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ನಾಟ್ಯಮಂಟಪಗಳ ಖಚಿತ ಅವಶೇಷಗಳು ಕೂಡಾ ಲಭ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ರಂಗಮಂದಿರ ಇದು; ಇದನ್ನು ಕೂತ್ತಂಬಲಂ (ನಾಟ್ಯ – ಮಂದಿರ) ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಕೇರಳದಾದ್ಯಂತ ಇವತ್ತಿಗೂ ಇಂತಹ ೧೬ ಕೂತ್ತಂಬಲಗಳು ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ. ಆದರೆ ಇವು ಯಾವುದೂ ಇನ್ನೂರು ಮುನ್ನೂರು ವರ್ಷಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನವಲ್ಲ. ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದ ಕೂತ್ತಂಬಲವು ಕುಲಶೇಖರನ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ನಿರ್ಮಿತವಾಯಿತೆಂದು ದಾಖಲೆಯಿದೆ; ಆಮೇಲೂ ಹಲವು ಕೂತ್ತಂಬಲಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತ ಹೋದ ಸೂಚನೆಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಟ್ಟಡಗಳು ಬಹುಪಾಲು ಮರದಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದದ್ದರಿಂದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಹಲವು ಬಾರಿ ಜೀರ್ಣವಾಗುತ್ತ, ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದಿರಬೇಕು. ಇಂಥ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಲೆಂದೇ ಇರಬೇಕು– ಶಿಲ್ಪರತ್ನ, ಸಮರಾಂಗಣ ಸೂತ್ರಧಾರ ಮೊದಲಾದ ಶಾಸ್ತ್ರಗ್ರಂಥಗಳು ಇವುಗಳ ನಿರ್ಮಾಣದ ಬಗ್ಗೆ ನಿಖರವಾದ ಅಳತೆ ಮತ್ತು ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿವೆ.

ಈ ನಾಟ್ಯಮಂದಿರದ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಯಾವುದು ಮೂಲ– ಎಂಬುದು ಸರಿಯಾಗಿ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ವಿಕೃಷ್ಟ ನಾಟ್ಯಮಂಟಪವನ್ನು ಈ ವಿನ್ಯಾಸ ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವರವಾಗಿ ಹೋಲುವುದರಿಂದ ಅದು ಒಂದು ಮೂಲವಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಈ ಕಟ್ಟಡಗಳ ಭೌತಿಕ ರೂಪವು ಕ್ರಿ. ಶ. ೯–೧೧ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡ ಕೇರಳದ ದೇವಾಲಯಗಳ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದೆ. ಅರ್ಥಾತ್, ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಪ್ರಕಾರದ ಉಗಮದಲ್ಲಿ ಆದ ಹಾಗೆಯೇ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳೀಯ ಮಾದರಿಗಳು ಈ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ.

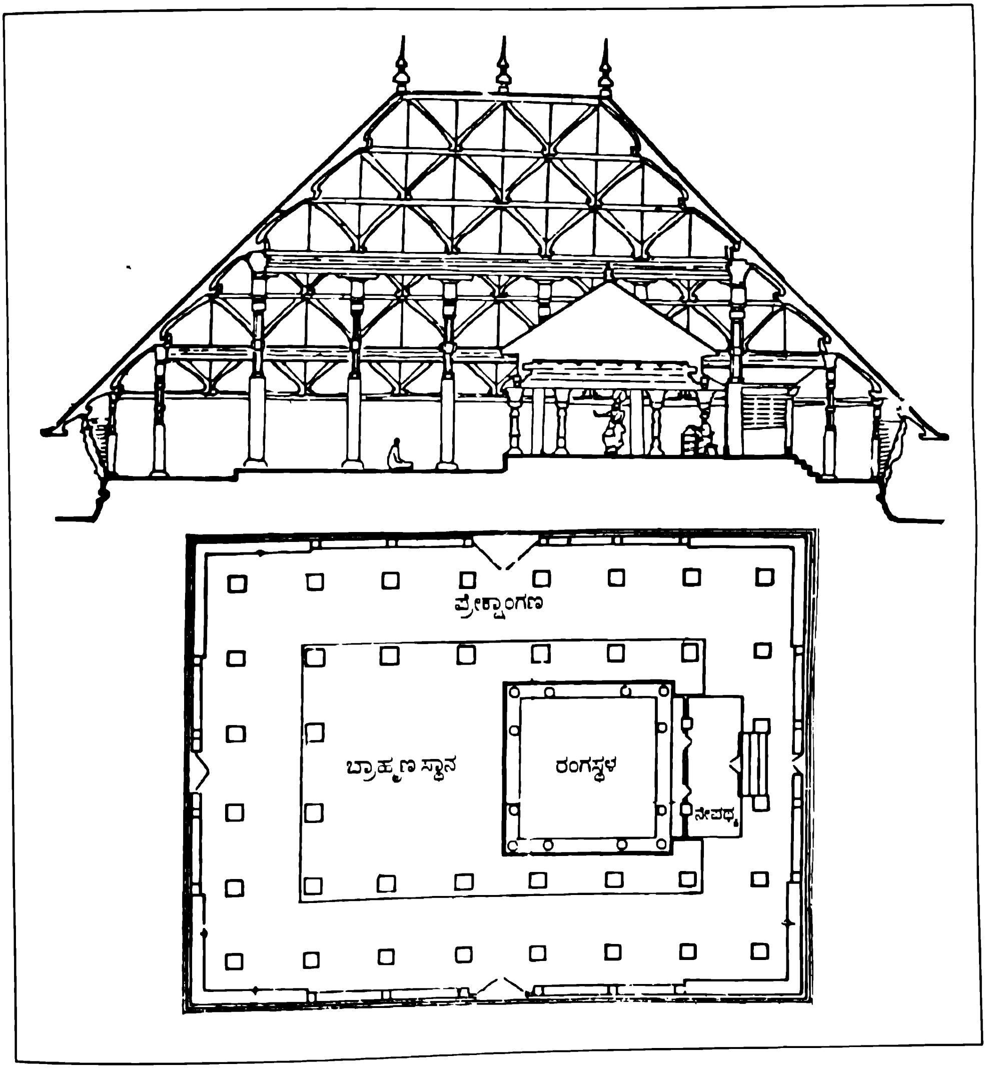
ಇವತ್ತು ಉಳಿದಿರುವ ಕೂತ್ತಂಬಲಗಳೆಲ್ಲವೂ ದೇವಾಲಯದ ಆವರಣದಲ್ಲೇ ಇರುವಂಥವು; ಮುಖ್ಯ ಗುಡಿಗೆ ತುಸು ಬಲಭಾಗಕ್ಕೆ ನಿರ್ಮಿತವಾದವು. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಆಯತಾಕಾರದವು; ಆದರೆ ಅಂಡಾಕಾರದ ಒಂದು ಮಾದರಿ ಒಂದುಕಡೆ ಇತ್ತೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗಿದೆ. ಉಳಿದಿರುವ ಕೂತ್ತಂಬಲಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ವಿಸ್ತೀರ್ಣದವು, ಸರಳವಾದವು, ಆಲಂಕಾರಿಕವಾದವು– ಹೀಗೆ ಹಲವು ವೈವಿಧ್ಯ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲೂ ಮೂಲ ವಿನ್ಯಾಸ ಏಕರೂಪವಾಗಿದೆ.

ಅಂಥ ಒಂದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕೂತ್ತಂಬಲದ ವಿನ್ಯಾಸ ಹೀಗಿದೆ– ಇಡಿಯ ಕಟ್ಟಡ ೮೦x೬೦ ಅಡಿ ಉದ್ದಗಲದ ಕಲ್ಲಿನ ನೆಲಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿದೆ. ಇದರ ಸುತ್ತಲೂ ಕೆಲವು ಕಡೆ ಗೋಡೆ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಕಡೆ ಮರದ ಜಾಲರಿಗಳಿವೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹಕ್ಕೆ ಎರಡು ಕಡೆಯಿಂದ ಮತ್ತು ನೇಪಥ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಮೆಟ್ಟಿಲು–ಬಾಗಿಲುಗಳಿವೆ. ಹೊರಗಿನಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಈ ಕಟ್ಟಡಕ್ಕಿಂತ ಮುಚ್ಚಿಗೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ತಾಮ್ರದ ದೊಡ್ಡ ಚೌಕ ಮಾಡೊಂದನ್ನು ಗಿಡ್ಡನೆಯ ಕಟ್ಟಡದ ಮೇಲೆ ಕವುಚಿ ಹಾಕಿರುವ ಹೊರ ರೂಪ ಈ ಕಟ್ಟಡದ್ದು. ಆದರೆ ಒಳಹೊಕ್ಕ ತಕ್ಷಣ ವಿಶಾಲವಾದ ಗುಹೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಭಾಸ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಒಳಗಿನ ಈ ವಿಶಾಲ ಹಜಾರದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಭಾಗ– ಸುತ್ತಲೂ ಹದಿನೈದು ಅಡಿ ಅಗಲದ ಒಂದು ತಗ್ಗಿನ ಆವರಣ; ನಡುವೆ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಆರಿಂಚು ಎತ್ತರದ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸ್ಥಾನ. ಅದಕ್ಕೆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣಸ್ಥಾನ ಎಂಬ ಹೆಸರೂ ಇದೆ. ಸುತ್ತಲಿನ ಆವರಣದ ಸುತ್ತ ಚಿಕ್ಕ ಕಂಭಗಳೂ, ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸ್ಥಾನದ ಸುತ್ತ ದೊಡ್ಡ ಕಂಭಗಳೂ ಇದ್ದು ನಡುವೆ ಮಾಡು ಸುಮಾರು ೩೦ ಅಡಿಯಷ್ಟು ಎತ್ತರವಾಗಿದೆ. ೩೦x೫೦ ಅಡಿ ಉದ್ದಗಲದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣಸ್ಥಾನದ ಒಂದು ತುದಿಗೆ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಸುಮಾರು ೧.೫೦ ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ರಂಗಸ್ಥಳವಿದೆ. ಅದರ ನಾಲ್ಕೂ ಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ೮ ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ಕಂಭಗಳಿದ್ದು ಅದರ ಮೇಲೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಒಂದು ಕಿರುಮಾಡಿದೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಹಿಂಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮರದ ಕಟಾಂಜನವಿದ್ದು ಅದರ ಎರಡೂ ತುದಿಗೆ ನೇಪಥ್ಯದಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸಲು ಕಿರುಬಾಗಿಲುಗಳಿವೆ. ನೇಪಥ್ಯವು ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕಿಂತ ತಗ್ಗಾಗಿದ್ದು ಆಯತಾಕಾರದ ಒಂದು ಕಿರು ಕೋಣೆಯಂತಿದೆ.

ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾದ ವಿಕೃಷ್ಟ ರಂಗಮಂಟಪದ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೂ ಈ ಕಟ್ಟಡಕ್ಕೂ ಹಲವು ಸಾಮ್ಯಗಳಿವೆ. ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಾಮ್ಯ ಒಟ್ಟೂ ವಿನ್ಯಾಸದ ದಾಮಾಷಾದಲ್ಲೇ ಇದೆ. ವಿಕೃಷ್ಟ ರಂಗಮಂಟಪ

ಆಯತಾಕಾರದ್ದು; ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅರ್ಧದಲ್ಲಿ ನೇಪಥ್ಯ ರಂಗಸ್ಥಳಗಳೂ ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಧದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹವೂ ಇರಬೇಕೆಂದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕೂತ್ತಂಬಲವನ್ನೂ ಸರಿಯಾಗಿ ಅರ್ಧಕ್ಕೆ ವಿಭಾಗಿಸಿದರೆ ಆ ರೇಖೆ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮುಂತುದಿಗೇ ಬರುತ್ತದೆ. ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾದಂತೆ ಇಲ್ಲೂ ನೇಪಥ್ಯಕ್ಕೆ ಎರಡು ಬಾಗಿಲುಗಳಿದ್ದು ಅವೇ ಪ್ರವೇಶ ನಿರ್ಗಮನಗಳಿಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾದಂತೆ ಆ ಬಾಗಿಲುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಸಂಗೀತಗಾರರು ಕೂರುತ್ತಾರೆ; ಎದುರುಭಾಗ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇರುವುದು ಹೊರರೂಪದಲ್ಲಿ; ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕೂತ್ತಂಬಲದ ಮುಚ್ಚಿಗೆ ಕೇರಳದ ಮಳೆಗೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ೪೫ ಡಿಗ್ರಿಯಷ್ಟು ಇಳಿಜಾರಾಗಿದೆ. ಇಡಿಯ ಕಟ್ಟಡದ ಮುಕ್ಕಾಲು ಎತ್ತರವನ್ನು ಕವುಚಿಕೊಂಡಿದೆ.

೪.೧೨. ಕೂತ್ತಂಬಲವೊಂದರ ಸೀಳುನೋಟ ಮತ್ತು ನಕ್ಷೆ.



ಸುಮಾರು ೧೨ ಅಡಿ ಉದ್ದಗಲದ ಈ ಕೂತ್ತಂಬಲದ ರಂಗಸ್ಥಳ ಯಾವುದೇ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗಳಿಲ್ಲದೆ, ಅದು ಇರುವಂತೆಯೇ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನೇಪಥ್ಯದ ಎರಡು ಬಾಗಿಲುಗಳ ನಡುವೆ ಒಂದು ಕಟಕಟೆಯಿಟ್ಟು ಅದರೊಳಗೆ ಮಿಳಾವು ಎಂಬ, ಹಂಡೆಯ ಆಕಾರದ ಕಿರುಕುತ್ತಿಗೆಯ ಮರ್ದನವಾದ್ಯವನ್ನು ಇಡುತ್ತಾರೆ. ಜತೆಗೆ, ಇಡಕ್ಕು ಎಂಬ ಢಕ್ಕೆಯಂತಹ ಇನ್ನೊಂದು ವಾದ್ಯವೂ ಇರುತ್ತದೆ. ಈ ವಾದಕರು ನಡುವಿನ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಕೂರುತ್ತಾರೆ; ರಂಗದ ಬಲಬದಿಗೆ ಅಡ್ಡಡ್ಡವಾಗಿ ಹಾಡುಗಾರರು ತಾಳದೊಂದಿಗೆ ಕೂರುತ್ತಾರೆ. ಬಾಕಿ ಉಳಿದದ್ದೆಲ್ಲ ರಂಗಸ್ಥಳ. ಒಂದು ಕಿರುತೆರೆ ಮತ್ತು ಒಂದು ತಗ್ಗಾದ ಪೀಠ– ಇವೆರಡನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇನ್ನೇನೂ ರಂಗಪರಿಕರ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬೆಳಕಿಗಾಗಿ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಎದುರು ನಡುಭಾಗದಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೀಪದ ಕಂಬವನ್ನು ಇಟ್ಟು ಅದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಬತ್ತಿಗಳನ್ನು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಕಡೆಗೂ, ಒಂದನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದ ಕಡೆಗೂ ಹಚ್ಚಿಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ದೀಪ, ರಂಗವನ್ನು ಬೆಳಗಿಸುವ ಉಪಕರಣವೂ ಹೌದು; ನಟರು ತಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಸಂವಹಿಸುವ ಕೇಂದ್ರವೂ ಹೌದು. ಪ್ರದರ್ಶನದ ಗಣನೀಯ ಭಾಗ ಒಬ್ಬ ನಟನೇ ಇರುವ, ಆತನೂ ಬಹುಪಾಲು ಆ ಪೀಠದ ಮೇಲೇ ಕೂತು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಈ ರಂಗಸ್ಥಳ ಹಾಗೂ ಈ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ಹೇಳಿಮಾಡಿಸಿದಂತಿವೆ.

ಪ್ರದರ್ಶನ ವಿನ್ಯಾಸ

ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಅದರ ಒಟ್ಟೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿದೆ. ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರವು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಒಂದು ಇಡಿಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ, ನಾಟಕದ ಒಂದು ಅಂಕವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಒಂದು ಅಂಕವನ್ನು ಕೂಡಾ ಒಂದೇ ರಾತ್ರಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ಮುಗಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕನಿಷ್ಠ ೫ ದಿನ ಗರಿಷ್ಠ ೪೫ ದಿನಗಳಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಈ ಒಂದಂಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅಂಕವನ್ನು ಎಷ್ಟು ದಿನ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕು; ಅದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದ ಮೇಲೆ ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಬರಬೇಕು– ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ 'ಕ್ರಮ ದೀಪಿಕಾ' ಎಂಬ ಕೈಪಿಡಿಗಳಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸಿ ಇಡಲಾಗಿದೆ. ಆಯಾ ಚಾಕ್ಯಾರ್ ಕುಲ, ವಂಶಪಾರಂಪರ್ಯವಾಗಿ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದ ತಮ್ಮ 'ಕ್ರಮದೀಪಿಕಾ'ವನ್ನನುಸರಿಸಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಒಂದೇ ಅಂಕವನ್ನು ಎರಡು ಕುಲಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡುವ ರೀತಿ ಅಲ್ಪ–ಸ್ವಲ್ಪ ಬೇರೆಯಾಗುವುದೂ ಇದೆ.

ಹಲವು ದಿನಗಳಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾಗಿರುವ ಈ ಒಟ್ಟೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನಾಲ್ಕೈದು ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದು– ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಆಚರಣೆಗಳು ಮತ್ತು ಪುರಪ್ಪಾಡು ಅರ್ಥಾತ್ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರವೇಶ. ಒಂದು ಇಡೀ ರಾತ್ರಿ ನಡೆಯುವ ಈ ಪ್ರಾರಂಭಿಕ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾದ ಪೂರ್ವರಂಗದ ಹಲವು ವಿಧಿಗಳೂ ಇವೆ, ಬೇರೆಯವೂ ಇವೆ. ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ತಂದಿಡುವುದು, ಶೃತಿಗೊಳಿಸುವುದು, ಅಷ್ಟಮಂಗಲ, ನಾಂದಿಪಾಠ, ಗೋಷ್ಠಿ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಪೂರ್ವರಂಗದ ವಿಧಿಗಳ ನಂತರ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಕಿರುತೆರೆಯ ಹಿಂದಿನಿಂದ ಹಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನೃತ್ಯಖಂಡಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಿ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಈ ರಂಗರೂಢಿಗೆ ಪುರಪ್ಪಾಡು ಎಂಬ ಹೆಸರಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ 'ಒಡ್ಡೋಲಗ'ಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ರಂಗರೂಢಿ ಇದು. ಹೀಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಆ ಪಾತ್ರವು ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಕೆಲವು ಶ್ಲೋಕಗಳನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ಮೊದಲ ದಿನದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಇದಾದ ಮೇಲೆ, ಎರಡನೆಯ ಘಟ್ಟ– ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರದ 'ನಿರ್ವಹಣ' ಅರ್ಥಾತ್ ಒಟ್ಟೂ ಪುರಾಣದ ಭಿತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಆ ಪಾತ್ರದ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಯ ಕಥನ. ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೇ ಅತ್ಯಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿರುವ ಈ ಭಾಗವು ಒಂದೆಡೆ ಆ ಪಾತ್ರದ ಒಟ್ಟೂ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ಇಡಿಯ ಪುರಾಣದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಂಕದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರಯೋಗದ ಈ ಭಾಗ ಲಿಖಿತ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ್ದು; ಆಯಾ ಚಾಕ್ಯಾರರೇ ತಮ್ಮ ತಾಕತ್ತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತಮ್ಮ ವಂಶದ ಕ್ರಮದೀಪಿಕಾಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ನಡೆಸುವ ಸ್ಫೂರ್ತ ವಿಸ್ತರಣೆ ಇದು. ಈ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಕಥಾನಕದ ತಂತ್ರಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಒಂದು, ಅನುಕ್ರಮ– ಅರ್ಥಾತ್ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಏನಾಯಿತು, ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಏನಾಯಿತು– ಹೀಗೆ ಫ್ಲಾಶ್ ಬ್ಯಾಕ್ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದು. ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಕ್ಷೇಪ– ಅದರಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎರಡೂ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಚಾಕ್ಯಾರರು ಆ ಪಾತ್ರದ ಕಥೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಈ 'ನಿರ್ವಹಣ'ದ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಳಿಲ್ಲ; ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಶ್ಲೋಕವಾಚನಗಳು ಮಾತ್ರ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ನಟರ ಕಣ್ಣು, ಮುದ್ರೆಗಳ ಮೂಕಾಭಿನಯವೇ ಈ ಭಾಗದ ಪ್ರಮುಖ ಪರಿಕರ.

ಮೂರನೆಯ ಘಟ್ಟ– ವಿದೂಷಕನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನ ಪಾತ್ರವಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಘಟ್ಟ ಇರುತ್ತದೆ, ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಇಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ



೪.೧೩. ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನ ವಿದೂಷಕ (ಚಿತ್ರ : ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ.)

ಘಟ್ಟಗಳಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗಿ, ಈ ವಿದೂಷಕನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮಾತೇ ಪ್ರಧಾನ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ವಿದೂಷಕ ಪ್ರಾಕೃತದಲ್ಲಿ ಮಾತನಾಡುವ ಹಾಗೆ ಈತ ಮಲೆಯಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡು ತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇದು ಒಟ್ಟೂ ಪ್ರಯೋಗದ ಜನಪ್ರಿಯ ಭಾಗ. ಮಾತಿನ ಮುಖ್ಯ ವಸ್ತು-ಪುರುಷಾರ್ಥಗಳು. ಧರ್ಮ, ಅರ್ಥ, ಕಾಮ, ಮೋಕ್ಷಗಳು ಪ್ರಸ್ತುತ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಯಲ್ಲಿ ಪಲ್ಲಟಗೊಂಡು ರಾಜಸೇವಾ, ವಂಚನ, ರಸನ, ವಿನೋದ ಎಂಬ ಅಪದ್ಧಗಳಾಗಿರುವುದನ್ನು ವಿದೂಷಕ ಲೇವಡಿ ಮಾಡುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಈ ನಾಟಕದ ರಾಜ ಹಾಗಲ್ಲ, ಆತ ಯೋಗ್ಯ ಎಂದು ಕಥೆಗೆ ತಂದು ಕೂಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಪುರುಷಾರ್ಥ ಕೂತ್ತು ಎಂಬ ಹೆಸರೂ ಇದೆ. ಕಥೆ, ಉಪಕಥೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ವ್ಯಂಗ್ಯೋಕ್ತಿಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ ಈ ಭಾಗವು ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು 'ಸಮಕಾಲೀನಗೊಳಿಸುವ' ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ.

ಮುಂದಿನ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ, ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರದ ನಿರ್ವಹಣೆ ನಡೆದ ಹಾಗೆ ಆಯಾ ಅಂಕದ ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆಯೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅಂಕ, ಪಾತ್ರ ಇವುಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿ ಈ ನಿರ್ವಹಣೆಗಳ ವಿಸ್ತಾರ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೆಲ್ಲ ಆದಮೇಲೆ ಪ್ರಯೋಗವು ಕಡೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಒಂದು ಬಾರಿಗೆ ಒಂದೇ ಪಾತ್ರ ರಂಗದ ಮೇಲಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳು ಕೂಡಿ ನಾಟಕದ ಲಿಖಿತಪಠ್ಯ ಅಭಿನೀತ ವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಭಾಗವನ್ನು ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ (ಕೂಡಿ ಆಡುವ ಆಟ) ಎಂದೂ ಹಿಂದಿನ ಭಾಗಗಳಿಗೆ ಕೂತ್ತು ಎಂದೂ ಕರೆಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮಾತು, ಹಾಡು ಎರಡೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಜರುಗುತ್ತವೆ, ಕಥೆ ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮೊದಲಿನ ಭಾಗ ಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಚಟುವಟಿಕೆಯೂ ಜಾಸ್ತಿ; ವೇಗವೂ ಜಾಸ್ತಿ. ಕಥೆ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಮಂಗಳಾಚರಣೆ ಯೊಂದಿಗೆ ಇಡಿಯ ಪ್ರಯೋಗಸರಣಿ ಮುಕ್ತಾಯ ಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಈ ಇಡೀ ಪ್ರಯೋಗ ಸರಣಿಯ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಮೊದಲನೆಯದು, ಇದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಕಥಾನಕದ ಎಳೆಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಕೊಂಡೂ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿರುವುದು. ಎರಡನೆಯದು, ಈ ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟೂ ಕಥೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಕ್ರಮ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಸಂಕೀರ್ಣ ಶಿಲ್ಪದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಅರಿವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಸನ ಅಭಿಷೇಕ ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಅಂಕ 'ವಾಲಿವಧಾಂಕಂ' ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರ ರಾಮ ತನ್ನ ಪಾತ್ರದ ಕಥೆಹೇಳುವ ರೀತಿ ನೋಡಿ.

ಮೊದಲನೆಯ ದಿನ ರಾಮನ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಥೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ, ಸುಗ್ರೀವನಿಗೆ ತನ್ನ ಮೇಲೆ ವಿಶ್ವಾಸ ಹುಟ್ಟಲೆಂದು ರಾಮ ಏಳು ಸಾಲವೃಕ್ಷಗಳನ್ನು ಕಡಿದುರುಳಿಸುವ ಘಟನೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪದಿಂದ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಮರುದಿನ ರಾಮನ 'ನಿರ್ವಹಣ' ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ಅದೇ ಕಥಾಬಿಂದುವಿನಿಂದ. ಸಾಲವೃಕ್ಷಗಳ ಘಟನೆಯಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಆ ನಟ ಅನುಕ್ರಮದಲ್ಲಿ- ಅಂದರೆ ಫ್ಲಾಶ್‌ಬ್ಯಾಕ್‌ನಲ್ಲಿ- ಕಥೆಯನ್ನು ಹಿಂದೊಯ್ಯುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಸುಗ್ರೀವನನ್ನು ಭೇಟಿ ಮಾಡಿದ್ದು, ಅದಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಹನುಮಂತನನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದು ಹೀಗೆ ಹಿನ್ನಡೆಯುತ್ತ ಕಥೆ ರಾಮಲಕ್ಷ್ಮಣರು ಸೀತೆಯನ್ನು ಹುಡುಕಹೊರಡುವ ಕಥಾಬಿಂದುವಿಗೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ 'ಅನುಕ್ರಮ' ಮುಗಿದು 'ಸಂಕ್ಷೇಪ' ಪ್ರಾರಂಭವಾಗು ತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಾತ್, ಕಥೆ ಮತ್ತೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಜಿಗಿದು ಅಯೋಧ್ಯೆ ಯಿಂದ ಮೊದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಅಗಸ್ತ್ಯಾಶ್ರಮ,

ವರ್ಣಕುಟಿ ನಿರ್ಮಾಣ, ಶೂರ್ಪನಖಿಯ ಅವಮಾನ, ಸೀತಾಪಹರಣ ಹೀಗೆ ಕಾಲಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದು ಮತ್ತೆ ಸೀತೆಯನ್ನು ಹುಡುಕಹೊರಡುವಲ್ಲಿಗೆ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅನುಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಸಂಕ್ಷೇಪ ಎರಡೂ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುವ ಈ ಕಥಾಬಿಂದುವಿನಿಂದ ಮತ್ತೆ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಕೂತಿದ್ದ ನಟ ಈಗ ನಿಂತು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾನೆ, ಕಥೆ ಹಲವು ವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಾವಕಾಶವಾಗಿ ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಇದು ಮುಗಿಯುವುದು ಶಾಲವೃಕ್ಷದ ಪ್ರಸ್ತಾಪದೊಂದಿಗೆ. ಹೀಗೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ತನ್ನ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ಎರಡೂ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಓಡಾಡಿಸಿದ ಪಾತ್ರವು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದಲ್ಲಿಗೇ ತಂದು ತಲುಪಿಸುವಲ್ಲಿಗೆ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.[೩]

ಈ ವಿನ್ಯಾಸದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ– ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆದಿ-ಮಧ್ಯ-ಅಂತ್ಯಗಳ, ತಾರ್ಕಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ, ಏಕಮುಖ ಕಥಾಚಲನೆಯ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ತೀರಾ ವಿರುದ್ಧವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದು ಈ ವಿನ್ಯಾಸದ ಹಿಂದೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುವ ಒಬ್ಬ ನಟ ಸಿದ್ಧವಾದ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ; ಕಥೆಯನ್ನೆಲ್ಲ ಮುರಿದು ಅದರ ಬಿಡಿಭಾಗಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಜೋಡಿಸಿ ಕಟ್ಟುವ ನಿರ್ಮಾಪಕನಾಗಿ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಈ ಮಾತು ಬರಿಯ 'ನಿರ್ವಹಣ'ದ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಇಡಿಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೇ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಇಡೀ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ 'ಕಥೆ'ಯ ಪಾತ್ರವೇ ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ; ಕಡೆಯ ಕೆಲವು ದಿನಗಳಲ್ಲಿ, ಅದೂ ಒಂದಂಕದಲ್ಲಿ ಬರುವಷ್ಟು ಕಥಾಭಾಗ ಮಾತ್ರ ಇದರಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಉಳಿದದ್ದೆಲ್ಲ ಪಾತ್ರಚರಿತ್ರೆ, ಪುರಾಣ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಉಪಕಥೆ ಇತ್ಯಾದಿ. ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವುದಾದರೆ ಈ ಇಡೀ ಪ್ರಕಾರದ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಬಾಣನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕೃತಿ 'ಕಾದಂಬರಿ'ಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು.

ಈ ವಿನ್ಯಾಸದ ಈ 'ಭಾರತೀಯ' ಗುಣವನ್ನೇ ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕೆಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಇಡಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಈ ರೀತಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ವಾದಿಸುವುದಿದೆ; ಸಂಸ್ಕೃತನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇದೇ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕು ಎಂದೂ ಹೇಳುವುದಿದೆ. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದು ಕಷ್ಟ. ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಸಂಸ್ಕೃತನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿರುವಂಥದು; ಭಿನ್ನವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಧೋರಣೆಯಿರುವಂಥದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಸಂಸ್ಕೃತನಾಟಕಗಳ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಬರಿಯ ಮೂಲವಸ್ತುಗಳಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿನಯದ ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಇಡಿಯ ನಾಟಕ ಬೇಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಒಂದೇ ಅಂಕ ಸಾಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರದ 'ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ಒಲವು ಕಾಣುವುದು ಇಲ್ಲಿಯೇ. ಅಲ್ಲದೆ, ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ, ಇದು ಉತ್ತರದ ಒಂದು ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣದ ಒಂದು ಕಥಾನಕ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಸಹಯೋಗ. ಈ ಪ್ರಯೋಗಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ಕೂತ್ತು ಮತ್ತು ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂಗಳು ಕೂಡುತ್ತವೆ; ಹಾಗೆಯೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇವತ್ತಿಗೂ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಬರಿಯ ಪುರಾಣದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಭಿನಯ ಮಾತ್ರ ಇರುವ– 'ಪ್ರಬಂಧ ಕೂತ್ತು' ಮುಂತಾದ ಉಪಪ್ರಕಾರಗಳು ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೂ ಉಳಿದಿವೆ.

ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿ

ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮತ್ತು ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಅಂಶಗಳೆರಡೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಈ ಇಡೀ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಶೈಲೀಕೃತವಾದ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯದ್ದೇ ಮೇಲುಗೈ, ಆದರೆ, ವಿದೂಷಕನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಶೈಲಿಯೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಸೇರಿದೆ. ಇಡಿಯ ಪ್ರಯೋಗಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ಎದ್ದುಕಾಣುವ ಒಂದು ತಂತ್ರ– ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿನಯ; ಆದರೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗಗಳೆಲ್ಲವೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಒಂದೊಂದು ಸಾಲನ್ನೂ ಒಂದೊಂದು ಗಂಟೆಯಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸುವ ಆಲಂಕಾರಿಕತೆಯೂ ಈ ಅಭಿನಯಪದ್ಧತಿಯ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ.

ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿನಯವೇ ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಬಳಕೆಯಾಗುವ ತಂತ್ರವಾದರೂ ಅದು ಏಕತಾನತೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ– ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಏಕವ್ಯಕ್ತಿ ಬರಿಯ ಪ್ರಥಮ ಪುರುಷದಲ್ಲಿ ಇಡಿಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಲವು ಜನರ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಕ್ರಿಯೆ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಆತ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ನಟ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ರೀತಿಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ರಂಗದ ಮೇಲಿಲ್ಲದ ಸಹಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಆತ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಅವರೊಂದಿಗೆ ಸಂಭಾಷಿಸುತ್ತಾನೆ, ವರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರವೇ ಆಗಿ ಆ ಪಾತ್ರದ ಕ್ರಿಯೆ-ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪಾತ್ರಬದಲಾವಣೆಯ ಈ ತಂತ್ರವು ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಚಿತವಾದ ರಂಗರೂಢಿ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ನಟ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಷ್ಟಪಡಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಹೆಗಲ



೪.೧೪. ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನ ಒಂದು 'ಉದಾತ್ತ' ಪಾತ್ರ. (ಚಿತ್ರ : ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ.)

ಮೇಲೆ ಹಾಕಿದ ಉತ್ತರೀಯವನ್ನು ಬೇರೆಬೇರೆ ರೀತಿ ಹೊದೆಯುವ, ಗಂಟುಹಾಕುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಆತ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ತಂತ್ರ ಇಷ್ಟೇ ಸಲೀಸೂ ಅಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರವು ಬದಲಾದಾಗಲೂ ಆ ನಟ ಆಯಾ ಸತ್ವ ಬದಲಾಗಿದ್ದನ್ನು ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಚಾಕ್ಯಾರರ ಅಭಿನಯ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯ ಕಾಣುವುದೇ ಇದರಲ್ಲಿ. ಹೀಗೆ, ಈ ತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಸರಳವಾದ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ವೈವಿಧ್ಯ ಬರುತ್ತದೆ; ಏಕವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಬಹುಮುಖದೃಷ್ಟಿ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಸ್ವಾರಸ್ಯಗೊಳಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ನಟ ಬಳಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಧನ- ವಿಸ್ತರಣೆ. ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ನಟ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದರ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹೇಳಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಅದರ ಅರ್ಥದ ವಿವಿಧ ಪದರಗಳನ್ನೂ, ಅದರಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸುವ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನೂ, ಪುರಾಣದಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿ ಸೇರಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಹೊಸತೇ ಆದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವಾಗಿ ರೂಪಿಸುವ ಈ ತಂತ್ರವು ಆಮೇಲೆ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿ ಯಾಂತ್ರಿಕವೂ ಆಗಿದ್ದು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಸುಂದರಿ' ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಬಂದರೆ ಸಾಕು, ಆ ನಟ, ಆ ಸುಂದರಿಯ ಪಂಚಾಂಗಗಳನ್ನು (ಕೂದಲು, ಕಣ್ಣು, ಮುಖ, ಎದೆ ಮತ್ತು ಕಾಲು) ವರ್ಣಿಸಿಯೇ ಮುಂದೆ ಹೋಗುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ಕವಿಸಮಯಗಳು ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನಲ್ಲಿ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ.

ಈ ಏಕಪಾತ್ರಾಭಿನಯ ಮತ್ತು ವಿಸ್ತರಣೆಗಳು ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ವಿಧಾನವನ್ನು ಈ ಕೆಳಗಿನ ಕಿರು ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ವಾಲಿ ವಧಾಂಕಂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಾಲಿಯು ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಹೊರಡುವ ಮೊದಲು ಹೆಂಡತಿ ತಾರೆಯನ್ನು ಸಮಾಧಾನಪಡಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶ. ಮೂಲಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ೮ ಮಾತು, ೨ ಶ್ಲೋಕಗಳಲ್ಲಿ ಲಿಖಿತವಾದ ಈ ಭಾಗವು ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನಲ್ಲಿ ಗಂಟೆ ಗಟ್ಟಲೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕ್ರಮದೀಪಿಕಾದಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾದಂತೆ ಈ ಭಾಗದ ಒಂದು ತುಣುಕು ಹೀಗಿದೆ:

''ಆಮೇಲೆ ಆತ ಎದ್ದು ಎಡಕ್ಕೆ ನೋಡುತ್ತಾ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸಬೇಕು. ಆಗ ತಾರಾ ತನ್ನ ಬಟ್ಟೆಗೆ ಜೋತುಬಿದ್ದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಪೀಠದ ಮೇಲೆ ಕೂರಬೇಕು. (ತಾರಾಳ ಪಾತ್ರ ರಂಗದ ಮೇಲಿರುವುದಿಲ್ಲ; ವಾಲಿಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ನಟ ಪೀಠದ ಮೇಲೆ ಹೊದಿಸಿರುವ ಬಿಳಿ ಬಟ್ಟೆಯ ಒಂದು ತುದಿಯನ್ನು ತಾನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಆತ್ತ ದೃಷ್ಟಿಹರಿಸುವ ಮೂಲಕ ತಾರಾಳ ಇರವನ್ನು ಸೂಚಿಸಬೇಕು). ಆಮೇಲೆ ಆತ 'ತಾರೇ ವಿಮುಂಚ' ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಶ್ಲೋಕವನ್ನು ವೀರತರ್ಕನ್ ರಾಗದಲ್ಲಿ ಪಠಿಸಿ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು. ಆದರಲ್ಲಿ 'ಅನಿಂದಿತಾಂಗಿ' ಎಂಬ ಶಬ್ದ ಮುಗಿದೊಡನೆ ಆತ 'ಪಂಚಾಂಗಮ್'ನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು. ಆಮೇಲೆ 'ವಿಕಸಿತ ಪುಂಡರೀಕ ನೇತ್ರ' ಎಂಬ ಮಾತು ಬಂದಾಗ ನರಸಿಂಹಾವತಾರದ ಕಥೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬೇಕು.....''[೪]

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಅಭಿನಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೊಂಡಿದೆ; ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ, ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗಗಳ ಹಲವು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಈ ಪದ್ಧತಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಚಲನೆ, ಭಂಗಿಗಳು ಮತ್ತು ನೃತ್ಯಖಂಡಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಜತೆಗೆ– ಹಸ್ತಾಭಿನಯ, ಮುಖಾಭಿನಯ, ನೇತ್ರಾಭಿನಯಗಳೆಂಬ ಮೂರು ಅಂಗಗಳು ಉಪಯೋಗಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಹಸ್ತಲಕ್ಷಣದೀಪಿಕಾ ಎಂಬ ಲಕ್ಷಣಗ್ರಂಥವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಒಟ್ಟು ೨೪ ಮೂಲಮುದ್ರೆಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನ ಹಸ್ತಾಭಿನಯ ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ನೇತ್ರಾಭಿನಯದ ತಂತ್ರಗಳಂತೂ ಅಪ್ರತಿಮವಾದದ್ದು; ಜಗತ್ತಿನ ಹಲವು ಭಾಗಗಳ ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿರುವಂಥದು. ಪ್ರಪಂಚದ ಯಾವುದೇ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಸಾಧಿಸದ ಕಣ್ಣಿನ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚಲನೆಗಳು ಈ ನೇತ್ರಾಭಿನಯದ ಶಬ್ದಕೋಶದಲ್ಲಿ ಸೇರಿವೆ.

ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಅಭಿನಯಪದ್ಧತಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶೇಷ– ಶೈಲೀಕೃತವಾದ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯ. ಶೈಲೀಕರಣವೆನ್ನುವುದು ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪವೇನಲ್ಲ. ಚಲನೆ, ಭಂಗಿ, ಕ್ರಿಯೆಗಳು, ವೇಷಭೂಷಣ, ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಶೈಲೀಕರಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಭಾರತದ ಎಲ್ಲ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವನ್ನು, ಅದೂ ಇಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ, ಶೈಲೀಕರಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆ ಇನ್ನೆಲ್ಲೂ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯವನ್ನು ಹೋಲಿಸಬಹುದಾದ್ದು ದೂರದ ಜಪಾನಿನ 'ನೋಹ್' ನಾಟಕಗಳೊಂದಿಗೆ ಮಾತ್ರ.

ವಿದೂಷಕನೊಬ್ಬನನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಇನ್ನಾರೂ 'ವಾಸ್ತವಿಕ'ವಾಗಿ ಮಾತಾಡುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಉಚ್ಚಾರಾಂಶವನ್ನೂ ಎಳೆದೆಳೆದು, ವೇದಮಂತ್ರಗಳನ್ನು 'ಸ್ವರ'ದಲ್ಲಿ ಪಠಿಸಿದ ಹಾಗೆ, ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ಏರಿಳಿತ, ಒತ್ತುಗಳೊಂದಿಗೆ ವಾಚನ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಾಚನದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ಸೂತ್ರೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ; ಒಂದೊಂದು ವಾಚನದ ಮಾದರಿಗೆ 'ಸ್ವರ' ಅಥವಾ 'ರಾಗ' ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಇಂತ ೨೧ ಸ್ವರಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನ ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿ ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಚೇಡಿ ಪಂಚಮ, ಆರ್ತನ್, ತರ್ಕನ್, ವೀರತರ್ಕನ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರಿನ ಈ 'ಸ್ವರ'ಗಳು ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ರಾಗಗಳ ಹಾಗೆಯೇ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಭಾವನೆಗೆ ಹೊಂದಿ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಶೈಲೀಕರಣವಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಒಟ್ಟಾ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಅಭಿನಯ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪದ್ಧತಿಯಾಗಿ ಹರಳುಗಟ್ಟಿದೆ. ಕನಿಷ್ಠ ೮–೧೦ ವರ್ಷಗಳ ಸತತ ಅಭ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದೆ ಒಬ್ಬ ನಟ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರಲಿಕ್ಕೇ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಕಠಿಣವಾದ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ರಮ ಇದರ ಹಿಂದಿದೆ.

ಆಂಗಿಕ, ವಾಚಿಕ ಮತ್ತು ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯಗಳ ಇಂಥ ಶೈಲೀಕರಣಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಆಹಾರ್ಯವನ್ನು, ಅರ್ಥಾತ್ ವೇಷಭೂಷಣ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನ ಈ ಆಹಾರ್ಯ ಮುಂದಿನ ಹಲವು ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಮಾದರಿಯಾದ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದೆ. ಈ ತಾತ್ವಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರಕಾರ– ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಬಟ್ಟೆಬರೆ, ಪ್ರಸಾಧನಗಳು ವಾಸ್ತವದ ಅಂಥ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಅನುಕರಣೆಯಲ್ಲ; ಆಲಂಕಾರಿಕ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ನಟನಿಗೆ ತನ್ನ ಅಂಗಾಂಗಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಅಭಿನಯದ ಸಂವಹನೆಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಹದಗೊಳಿಸಿಕೊಡುವ ಸಾಧನಗಳು– ಈ ಆಹಾರ್ಯಗಳು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನ ಎಲ್ಲ ಗಂಡಸು ಪಾತ್ರಗಳ ಆಹಾರ್ಯದಲ್ಲೂ ಒಂದೇ ಮೂಲ ಮಾದರಿಯಿದೆ: ಪೃಷ್ಠಭಾಗವನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸುವ ಬಟ್ಟೆಯ ನೆರಿಗೆಗಳು, ಅದರ ಮೇಲೆ



೪.೧೫. ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನ 'ಪ್ರತಿನಾಯಕ' ಮತ್ತು ಸಖಿ ಪಾತ್ರಗಳು. (ಚಿತ್ರ : ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ.)

ಲಂಗದಂತಹ ಒಂದು ಉಡುಗೆ. ಮೈಮೇಲೆ ಬಿಗಿಯಾದ ಒಂದು 'ಕುಪ್ಪಸ', ಅದರ ಮೇಲೆ ಅಂಗವಸ್ತ್ರ. ಪ್ರಸಾಧನವೂ ಹಾಗೆಯೇ- ಮುಖದ ಆಕಾರವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಸುಂದರ ಗೊಳಿಸುವ 'ಚುಟ್ಟಿ' ಅರ್ಥಾತ್ ಅಕ್ಕಿಯ ಹಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಮಾಡುವ ಬಿಳಿಯ ಗಡ್ಡದಂತಹ ವಿಸ್ತರಣೆ- ಇದು ಬಹುಪಾಲು ಪಾತ್ರಗಳ ಆಹಾರ್ಯದ ಮೂಲಾಧಾರ. ಇದರ ಮೇಲೆ ಆಯಾ ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ವೈವಿಧ್ಯಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತವೆ- ರಾಕ್ಷಸರಿಗೆ ದುಂಡನೆಯ ದೊಡ್ಡ ಕಿರೀಟ, ಧೀರೋದಾತ್ತರಿಗೆ ಹಸಿರಿನ ಮತ್ತು ರಾಕ್ಷಸರಿಗೆ ಕೆಂಪು ಮತ್ತು ಕಪ್ಪುಬಣ್ಣಗಳ ಮುಖವರ್ಣ, ವಿವಿಧ ಮಾದರಿಯ ತಿಲಕಗಳು, ಮೂಗಿನ ಮೇಲೆ ಬಿಳಿ ಬಣ್ಣದ ಚೆಂಡಿನಂತಹ ಸೇರ್ಪಡೆ ಇತ್ಯಾದಿ, ಇತ್ಯಾದಿ. ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನ ಆಹಾರ್ಯದ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ಆಮೇಲೆ ಕಥಕ್ಕಳಿಯು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಭಿನ್ನವಾದ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ; ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಭೂಷಣದಲ್ಲೂ ಇದೇ ಮೂಲ ಕಲ್ಪನೆಯ ಛಾಯೆ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕ-ರಂಗಕೃತಿ

ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಪ್ರಕಾರವು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕಕೃತಿಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಸೀಮಿತವಾದದ್ದು. ಆದರೆ, ಇದರಲ್ಲಿ ಹರ್ಷನಂತಹ ಉತ್ತರದ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಇದ್ದಾರೆ, ಮಹೇಂದ್ರ ವರ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿ ದಕ್ಷಿಣದವರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಚಾಕ್ಯಾರ್ ಕುಲದವರೇ ರಚಿಸಿದ ಈಚಿನ ನಾಟಕಗಳೂ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತವೆ. ಭಾಸನಷ್ಟು ಹಳಬನನ್ನೂ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಭಾಸನ ನಾಟಕಗಳು ನಮಗೆ

ಇವತ್ತು ದೊರೆತಿದ್ದೇ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಡಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಮೂಲ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ಪಠ್ಯವನ್ನೇನಾದರೂ ರೂಪಾಂತರಗೊಳಿಸಿ ಕೊಂಡಿದೆಯೇ ಹೇಗೆ ಎಂಬುದು ನಿಖರವಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗುವು ದಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಭಾಸನದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳ ಕರ್ತೃತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಶಂಕೆಯಿದೆ; ಕೆಲವು ನಾಟಕದ ಭಾಗಗಳು ಎಷ್ಟು ಅಧಿಕೃತ ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ.

ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು ಇವು: ಭಾಸನ ಪ್ರತಿಜ್ಞಾಯೌಗಂಧರಾಯಣ, ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತಾ, ಪ್ರತಿಮಾನಾಟಕ, ಅಭಿಷೇಕನಾಟಕ ಮತ್ತು ಬಾಲಚರಿತ; ಹರ್ಷನ ನಾಗಾನಂದ; ಮಹೇಂದ್ರ ವರ್ಮನ ಭಗವದಜ್ಜುಕೀಯ ಮತ್ತು ಮತ್ತವಿಲಾಸ ಪ್ರಹಸನ; ಕುಲಶೇಖರನ ಸುಭದ್ರಾಧನಂಜಯ ಮತ್ತು ತಪತೀ ಸಂವರಣ ಹಾಗೂ ಶಕ್ತಿಭದ್ರನ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಚೂಡಾಮಣಿ. ನಿಜವಾಗಿ, ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಒಂದೊಂದು ಅಂಕವೂ ಒಂದೊಂದು ನಾಟಕ ಕೃತಿಯೇ ಸರಿ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಆಶ್ಚರ್ಯಚೂಡಾಮಣಿ ಯನ್ನು ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಆರು ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ವಿಭಜಿಸಿ ಕೊಂಡಿದೆ– ಪರ್ಣಶಾಲಾಂಕ, ಶೂರ್ಪನಖಾಂಕ, ಮಾಯಾ ಸೀತಾಂಕ, ಜಟಾಯುವಧಾಂಕ, ಅಶೋಕವನಿಕಾಂಕ ಮತ್ತು ಅಂಗುಲಿಯಾಂಕ.

ಈ ನಾಟಕಕೃತಿಗಳು ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ರಂಗಕೃತಿಗಳ ಭಾಗಶಃ ದಾಖಲೆಗಳು ಮಾತ್ರ. ಇನ್ನೊಂದು ಮೂಲದ ಭಾಗಶಃ ದಾಖಲೆಗಳೆಂದರೆ– ಅಟ್ಟಪ್ರಕಾರಂ ಮತ್ತು ಕ್ರಮದೀಪಿಕಾ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಕೈಪಿಡಿಗಳು. ಆಯಾ ಕುಲದ ಚಾಕ್ಯಾರರು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕಕ್ಕೂ ರಚಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಇಂಥ ಕೈಪಿಡಿಗಳು ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ದಾಖಲಿಸಿ ಕೊಂಡಿವೆ. ಒಂದು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಈ ಕೈಪಿಡಿ ಗಳನ್ನೂ, ಆ ನಾಟಕದ ಲಿಖಿತಪಠ್ಯವನ್ನೂ ಜತೆಗಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು ನೋಡಿದರೆ ನಾವು ಆ ರಂಗಕೃತಿಯ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಇದೂ ತಾಂತ್ರಿಕ ದಾಖಲೆಯೇ ಹೊರತು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಓದಬಹುದಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಪ್ರಕಾರದ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯ ವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದು ಅನಗತ್ಯ ಕೂಡಾ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಬಳಸುವ ನಾಟಕಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಸನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿ ಉಳಿದವೆಲ್ಲ ಮೂರನೆಯ ದರ್ಜೆಯವು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯಿಂದಲೂ ಹೋಲಿಸಲಾಗದಷ್ಟು ಸಾಧಾರಣ ವಾದವು. ನಾಟಕಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗಕೃತಿಗಳು, ಹೀಗೆ, ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ದೂರವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಯನ್ನು ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕೂಡಿ ಯಾಟ್ಟಂ ಉದ್ಘಾಟಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಒಂಬೈನೂರು ವರ್ಷ ಈ ವಿಭಜನೆ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ವರೆಗೆ ಬಹುತೇಕ ಭಾರತೀಯ ಪ್ರದೇಶ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕಕೃತಿ' ಹುಟ್ಟಲಿಲ್ಲ; ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಇರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಪಾರ್ಥವೂ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ.

ಇದೊಂದೇ ವಿಷಯದಲ್ಲಲ್ಲ, ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಹತ್ತು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಆಮೇಲಿನ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ನಿಂದ ಪಾಠಕಲಿತಿವೆ; ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿವೆ. ಕೂಡಿ ಯಾಟ್ಟಂನ ನಿರೂಪಣೆಯ ತಂತ್ರವನ್ನು ಕಥಕ್ಕಳಿಯೂ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದೆ; ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲೂ ಒಡ್ಡೋಲಗದ ನಂತರ ಬರುವ ಪ್ರಾರಂಭದ ಸ್ವಗತದಲ್ಲಿ ಅದರ ಛಾಯೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆಹಾರ್ಯ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಂತೂ ಈ ಪ್ರಭಾವ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟಿದ್ದೂ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಪ್ರಕಾರದ ಸ್ವಭಾವವೇ ಬೇರೆ, ಆಮೇಲಿನ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಸ್ವಭಾವವೇ ಬೇರೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಉದ್ದೇಶ–ಸಂದರ್ಭಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆ. ಅರ್ಥಾತ್, ಅವುಗಳ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರೇರಣೆಗಳೇ ಬೇರೆ.

ಉಲ್ಲೇಖಗಳು :

೧. Krishna Chaitanya, A New History of Sanskrit Literature, New Delhi 1977.

೨. Raghavan. V, Sanskrit Drama; Its Aesthetics and Production, Madras 1993, ಪುಟ ೧೭೬–೨೦೦.

೩. Venu. G, Production of a Play in Kutiyattam, Trichur 1989, ಪುಟ ೬೦–೬೯.

೪. ಅದೇ. ಪುಟ ೫೪.

೪.೨

ಭಕ್ತಿಮೂಲದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪ್ರಕಾರಗಳು

ಭಾರತಾದ್ಯಂತ ವಿವಿಧ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೆನ್ನುವ ಮಾಧ್ಯಮವು ತನ್ನ ಹಲವು ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸಿದ ಅವಧಿ– ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫, ೧೬, ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳು. ನಾವಿವತ್ತು 'ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ' 'ಜಾನಪದ' ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವ ದೊಡ್ಡ ರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬೇರು ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಒಮ್ಮೆ ಅವಲೋಕಿಸಿದರೆ– ಕೇರಳದ ಕೃಷ್ಣನಾಟ, ಕಥಕ್ಕಳಿ; ಕರ್ನಾಟಕದ ಯಕ್ಷಗಾನ; ಆಂಧ್ರದ ಕೂಚಿಪುಡಿ; ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಭಾಗವತಮೇಳ; ಉತ್ತರಭಾರತದ ರಾಸಲೀಲಾ, ರಾಮಲೀಲಾಗಳು; ಒರಿಸ್ಸಾದ ಛಾವು; ಬಂಗಾಲದ ಜಾತ್ರಾ; ಅಸ್ಸಾಮಿನ ಅಂಕಿಯಾನಾಟ– ಹೀಗೆ ನಾವಿವತ್ತು ಆಯಾ ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆಲ್ಲ ಈ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲೇ ನಿರ್ಣಾಯಕ ರೂಪು ಪಡೆದಂಥವು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಕಾರಗಳೇ ಇಷ್ಟಿದ್ದರೆ, ಇನ್ನು, ಇಂಥ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಏರದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಲೆಕ್ಕವಿಲ್ಲದಷ್ಟಿದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇಂಥ ಉಬ್ಬರ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಯಾಕೆ? ಹಲವು ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಹಲವು ರೂಪಗಳನ್ನು ಪಡೆದ ಈ ಕಾಲದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ–ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರೇರಣೆಗಳೇನಾದರೂ ಇವೆಯೆ? ಒಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಅಂಥದೇನೂ ಸಾಮ್ಯ ಇಲ್ಲವೆಂದೇ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿಯನ್ನು ಅಸ್ಸಾಮಿನ ಅಂಕಿಯಾನಾಟದೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಲಿಕ್ಕೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇಡಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಹಾಗಿರಲಿ, ಅಭಿನಯಪದ್ಧತಿ, ವೇಷಭೂಷಣ–ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ, ಸಂಗೀತ–ನೃತ್ಯ, ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮ– ಹೀಗೆ ಒಂದೊಂದು ಎಳೆಯನ್ನು ಹಿಡಿದು ಹೊರಟರೂ ಸಾಮ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಣುವುದು ವೈವಿಧ್ಯವೇ. ಆಗಾಗ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವ ವ್ಯವಹಾರ ನಡೆದಿದೆ; ಆದರೆ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕಾರವೂ ತನ್ನ ಪ್ರಾಂತ್ಯ–ಭಾಷೆ–ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ ಬೇರಾವ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ತನ್ನತನವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಅದೇ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಮೂಲವನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ಹೋದರೆ, ಇವುಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತ ಹೊರಟರೆ ಒಮ್ಮೆಲೇ, ಈ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಒಂದೇ ಮರದ ಕೊಂಬೆ ಕವಲುಗಳಂತೆ ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಭಾರತದ ಉದ್ದಗಲಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಿಂದ ಎಲ್ಲಿಗಾದರೂ ಹೋಗಿ ನೋಡಿ, ಈ ಅವಧಿಯ ಎಲ್ಲ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ

ಭಕ್ತಿಪಂಥದೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಹುಟ್ಟಿದಂಥವು. ಕೆಲವು ನೇರವಾದ ಭಕ್ತಿಯ ಪ್ರಣಾಳಿಕೆಗಳು; ಕೆಲವು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದವು. ಕೆಲವನ್ನು ಭಕ್ತಿಪಂಥದ ಸಂತರೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದು, ಕೆಲವನ್ನು ಆ ಪಂಥದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ಸಾಮಾಜಿಕರು ಸೃಷ್ಟಿಮಾಡಿದ್ದು. ಕೆಲವದರಲ್ಲಿ ಇವತ್ತಿಗೂ ಭಕ್ತಿಯ ಅಚ್ಚು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ, ಉಳಿದವಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಯಮೂಲ ಸಂಶೋಧಕರ ದುರ್ಬೀನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಂತಹ ತಾತ್ವಿಕ ಸಾಮ್ಯ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೈವಿಧ್ಯ; ಪ್ರೇರಣೆಯ ಸಮಾನತೆ, ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಭಿನ್ನತೆ– ಇವು ಈ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎರಡು ಮುಖಗಳು. ಇವುಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ಸಾಮ್ಯವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿದರೆ ಅತ್ಯಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಒಂದೇ ರೀತಿಯವೆಂಬ ಅಪಾರ್ಥ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ; ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ತೊಡಗಿ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳ ತನಕ 'ಭ್ರಾಮಕ ಪರಂಪರೆ'ಯೊಂದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕಾರವೂ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ನೋಡ ಹೊರಟರೆ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ–ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ನಿರ್ವಾತಗೊಳಿಸಿಬಿಡುವ ಅಪಾಯಕ್ಕೆ ನಾವು ತಲುಪುತ್ತೇವೆ. ಈ ಎರಡೂ ಜಾಡಿಗೆ ಬೀಳದೆ, ಇವೆರಡನ್ನೂ ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೇ ನೆನಪಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಕಾಲದ ರಂಗ ಇತಿಹಾಸ ನಮಗೆ ಅರ್ಥವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಭಕ್ತಿಪಂಥ ಎಂಬ ಚಳುವಳಿ

ಈ ಕಾಲದ ಬಹುತೇಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ–ಪರೋಕ್ಷ ಪ್ರೇರಣೆಕೊಟ್ಟ ಭಕ್ತಿಪಂಥವೆಂಬ ಚಳುವಳಿಯ ಕೆಲವು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ನಾವೀಗ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಈ ಕಾಲದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಹಾಗೆಯೇ, ಭಕ್ತಿಪಂಥವೂ ಹಲವು ಶಾಖೋಪಶಾಖೆಗಳನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ನಿಜವಾಗಿ, ಭಕ್ತಿಪಂಥವೆಂಬ ಹಣೆಪಟ್ಟಿಗೆ ಯಾರು ಯಾರೆನ್ನು ಸೇರಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದೂ ಗೊತ್ತಾಗದಿರುವಷ್ಟು ಕಾಲ–ದೇಶದ ವೈವಿಧ್ಯ ಈ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಚಳುವಳಿಯ ಒಂದು ಎಳೆ, ಕ್ರಿ. ಶ. ೭ರಿಂದ ೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಶೈವ ಪಂಥದ ನಯನಾರ್ ಮತ್ತು ವೈಷ್ಣವ ಪಂಥದ ಆಳ್ವಾರುಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆಮೇಲೆ ಶೈವಪಂಥವು ೧೨ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೀರಶೈವ ಪಂಥವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಹಾಗೆಯೇ, ಇನ್ನೊಂದು ಶಾಖೆಗೆ ಮೂಲ– ೧೧ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಧರ್ಮಸುಧಾರಕ– ರಾಮಾನುಜ. ಆದಾದ ಮೇಲೆ, ವೈಷ್ಣವಪಂಥವು ೧೩ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮರಾಠೀ ಸಂತರಾದ ಜ್ಞಾನೇಶ್ವರ, ನಾಮದೇವ ಮೊದಲಾದವರಿಂದ ಮುಂದುವರೆಸಲ್ಪಟ್ಟು ೧೪ನೆಯ ಶತಮಾನದ ತುದಿಗೆ ರಮಾನಂದನೆಂಬ ಸಂತನ ಮೂಲಕ ಉತ್ತರಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ಈ ಚಳುವಳಿಯ ಉಬ್ಬರ ಕಾಣಿಸಿದ್ದು ೧೫–೧೬–೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ– ಕಬೀರ, ಚೈತನ್ಯ, ನಾನಕ, ಮೀರಾಬಾಯಿ, ಸೂರದಾಸ, ತುಳಸೀದಾಸ ಮೊದಲಾದವರ ಮೂಲಕ. ಈ ಪಂಥದ ವಾಹಕವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದ್ದೂ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲೇ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಕಾಲ–ದೇಶಗಳ ವೈವಿಧ್ಯವಿರುವ ಈ ಚಳುವಳಿಗೆ ಸಮಾನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಆದರೆ, ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಕೊಡುವ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಸೂಚನೆ– ಈ ಚಳುವಳಿಯು ರಾಜಕೀಯ ವಿಘಟನೆ ಮತ್ತು ವಿಕೇಂದ್ರೀಕರಣಗಳಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದೆನ್ನುವುದು. ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ, ಭಕ್ತಿಪಂಥದ ಶಾಖೆಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡ ಕಾಲ–ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ವಿಘಟನೆಯ ಅನಂತರದ್ದು. ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಯುಗವು ಶ್ರೀಹರ್ಷನೊಂದಿಗೆ ಕೊನೆಗೊಂಡು ಸಣ್ಣಸಣ್ಣ ರಾಜ್ಯಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಸಾಮಂತ–ಮಾಂಡಲೀಕರ ಪ್ರಾಬಲ್ಯಕ್ಕೆ ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಕ್ರಿ. ಶ. ೮–೯ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲ–ಗುರ್ಜರ–ಪ್ರತೀಹಾರ ವಂಶದ ರಾಜರುಗಳು ಉತ್ತರ ಭಾರತವನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಂಡರು. ಮುಂದೆ, ೧೩–೧೪ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಾವುದ್ದೀನ್ ಖಿಲ್ಜಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಉತ್ತರದ ಬಹುಭಾಗವನ್ನು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿನ ಆಡಳಿತ–ಅರ್ಥವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇಂಥದೇ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ, ಕೆಲವು ಶತಮಾನಗಳ ನಂತರ ನಡೆಯಿತು. ೧೧ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಚೋಳಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವು ದುರ್ಬಲವಾಗಿ ಹೊಯ್ಸಳ–ಪಾಂಡ್ಯರಂತಹ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಾಜ್ಯಗಳು ಬಲವಾದವು. ಮತ್ತೆ, ವಿಜಯನಗರವು ಭೌಗೋಳಿಕ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದರೂ ಆಡಳಿತ, ಅರ್ಥವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹೀ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಾರದೆ ಹೋಯಿತು.

ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಭಕ್ತಿಯ ಶಾಖೆಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಹುಕೇಂದ್ರಿತ ಲಕ್ಷಣವೊಂದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಧಾರ್ಮಿಕ ಏಕರೂಪತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಿದ್ದರೆ ಭಕ್ತಿಪಂಥಗಳು ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದು ಧರ್ಮವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿವೆ. ಬಸವಣ್ಣ, ನಾನಕ, ಚೈತನ್ಯ– ಇವರ ಭಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಏನೆಲ್ಲ ಸಾಮ್ಯಗಳಿರಲಿ ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಪಂಥಗಳು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು; ಆಯಾ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ

ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದದ್ದು. ಜತೆಗೆ, ಭಕ್ತಿಪಂಥದ ಎಲ್ಲ ಶಾಖೆಗಳೂ ಏಕರೂಪದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು, ಬೃಹತ್ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಮೂಲತಃ ವಿರೋಧಿಸುವಂತಹವು. ಹಿಂದೂ-ಮುಸ್ಲಿಂ ಎರಡು ಬೃಹತ್ ಧರ್ಮಗಳಿಂದಲೂ ಭಕ್ತಿಪಂಥಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ; ಆದರೆ ಯಾವ ಶಾಖೆಯೂ ಈ ಎರಡೂ ಧರ್ಮಗಳ ಒಟ್ಟೂ ಸಂಘಟನೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ.

ಇಂತಹ ಬಹುಕೇಂದ್ರಿತ ಗುಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ಭಕ್ತಿ ಪಂಥದ ಬಹುತೇಕ ಶಾಖೆಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ವಾಹಕವಾಗಿ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಭಾರತದ ಹಲವು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನಿಟ್ಟದ್ದೇ ಭಕ್ತಿಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಎನ್ನುವುದು ಈ ಅಂಶದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅದೇ ರೀತಿ, ಭಕ್ತಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಲಕ್ಷಣ- ಅದು ಸಮಾಜದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವರ್ಣ-ವರ್ಗಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಬೆಳೆಯಿತೆನ್ನುವುದು. ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗದ ಬಹುಪಾಲು ಸಂತರು ಒಂದೇ ಕೆಳವರ್ಗಗಳಿಗೆ ಅಥವಾ ನೇಕಾರ, ಚಮ್ಮಾರ, ದರ್ಜಿ ಮೊದಲಾದ ಕುಶಲಕರ್ಮಿ ವರ್ಗಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದವರು. ಆದ್ದರಿಂದ, ಭಕ್ತಿಪಂಥವು ಸಂಸ್ಕೃತವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದಷ್ಟೇ, ಆ ಕಾಲದ ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ಆಲಂಕಾರಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದೆ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಅಲ್ಲೂ, ಆಡುಮಾತಿಗೆ ಜನಬಳಕೆಯ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳಿಗೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು- ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೂ 'ಭಕ್ತಿ'ಯ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಇತಿಹಾಸಕಾರ ಡಿ. ಡಿ. ಕೊಶಾಂಬಿ ಯವರು ಗುರುತಿಸುವಂತೆ [೧] ಈ ಪಾಳೆಯಗಾರೀ ಸಮಾಜವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದು ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿಧೇಯತೆಯನ್ನು. ಅರ್ಥಾತ್, ಇದು ಅಮೂರ್ತವಾದ ರಾಷ್ಟ್ರ-ಪ್ರಜೆಗಳ ನಡುವಿನ ವಿಧೇಯತೆಯಲ್ಲ; ಒಕ್ಕಲು-ದಣಿ-ಸಾಮಂತ-ರಾಜರ ನಡುವಿನ ನೇರವಾದ ವಿಧೇಯತೆ. ಇಂಥ ಸಂಬಂಧಜಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಯಾದ ಧರ್ಮ-ಭಕ್ತಿ. ಅದರಲ್ಲಿ ದೇವರು ಅಮೂರ್ತನಲ್ಲ, ಪೂಜೆ ತಾತ್ವಿಕ ಸಾಧನವಲ್ಲ. ದೇವರು ಇಲ್ಲಿ- ತಂದೆ, ಗಂಡ, ಸಖ, ಸ್ನೇಹಿತ, ಒಡೆಯ- ಮುಂತಾಗಿ ಆಪ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿಯೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವವನು. ಆತನ ಮತ್ತು ಭಕ್ತರ ನಡುವಿನ ವ್ಯವಹಾರ ಅಮೂರ್ತ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯಲ್ಲ, ಲೌಕಿಕ ಅನುಭವ ಗಳಿಗೆ ದಕ್ಕುವ ವ್ಯವಹಾರ ಇದು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ, ಭಕ್ತಿ ಪಂಥಗಳು ಪೂಜೆಯನ್ನು ಒಂದು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಆಚರಣೆ ಯಾಗಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ರಂಗ ಭೂಮಿ ಮೊದಲಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಮಾತಾಡುವ, ಪ್ರಶ್ನಿಸುವ, ವರ್ಣಿಸುವ, ಭಜಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿವೆ. ಈ 'ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮ'ಗಳು ಭಕ್ತಿಪಂಥಕ್ಕೆ ಆಪ್ತವಾಗಿ ಕಂಡಿದ್ದೂ ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ.

ಭಕ್ತಿಪಂಥ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ

ಭಕ್ತಿಪಂಥಗಳು ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ-ರಂಗ ಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಮಜಲುಗಳಿವೆ. ಒಂದು, ಭಕ್ತಿಪಂಥದ ಆಪ್ತವಲಯದಲ್ಲೇ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಚಾರದ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಇನ್ನೊಂದು- ಈ ಚಳುವಳಿಯಿಂದ ಹಲವು ದೂರಗಳಲ್ಲಿ, ಈ ಪಂಥದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಕನ್ನಡದ ವಚನ, ಮರಾಠಿಯ ಅಭಂಗ, ಕೀರ್ತನೆ, ಮೀರಾ ಭಜನೆ ಮೊದಲಾದವು ಭಕ್ತಿಯ ಸಮೀಪವಲಯದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಾದರೆ ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಭಾಗವತ ಮೇಳ, ಅಸ್ಸಾಮಿನ ಅಂಕಿಯಾನಾಟ, ಮಥುರಾದ ರಾಸ ಲೀಲಾ- ಮುಂತಾದುವು ಇಂತಹ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಇನ್ನು, ಭಕ್ತಿಯ ನೇರವಾಹಕವಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡದ, ಆದರೆ ಈ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಆವಿರ್ಭವಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ-ರಂಗಭೂಮಿಗಳದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ಗುಂಪು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಅಂಥ ಪರೋಕ್ಷ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೆ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಕೇರಳದ ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಒರಿಸ್ಸಾದ ಛಾವು ಮೊದಲಾದವು ಇಂಥ ಪರೋಕ್ಷ ಪ್ರಭಾವದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು.

ಭಕ್ತಿಪಂಥ, ಈ ರೀತಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪರೋಕ್ಷ ವಾಗಿ, ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು: ೧೪-೧೫ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತಾದ್ಯಂತ ಭಕ್ತಿಯ ಹಲವು ಕೇಂದ್ರಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡಿ ದ್ದವು. ಹಲವು ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ಹಲವು ಸಂತರು ಕೂಡುತ್ತಿದ್ದ ಅಂಥ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲೇ ಭಕ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ 'ನಾಟಕಕೃತಿ'ಗಳು ರಚಿತವಾದವು. ಈ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹಲವು ಸಂತರು ತಮ್ಮತಮ್ಮ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತಂದರು. ಹಾಗೆ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವಾಗ ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಜಾನಪದ ಆಟಗಳೂ, ಕಥನ-ವಾಚನ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೂ, ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳೂ, ಸಮರ ಕಲೆಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಆಯಾಯ ಪ್ರಕಾರದ ಅಂಗಾಂಶಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದವು. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗು ವಾಗ- ಪ್ರೇರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಮೀಪವಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾದವು; ಕೆಲವು ಭಕ್ತಿಪಂಥದ ಆಸುಪಾಸಿನಲ್ಲೇ ಉಳಿದರೆ ಕೆಲವು ಸಾಮಾಜಿಕ-ಲೌಕಿಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿ ಮರುಹುಟ್ಟು ಪಡೆದವು. ಈ ರಂಗ

ಪ್ರಕಾರಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ಸಾಮ್ಯ -ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಇರುವುದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ.

ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ, ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ 'ಭಕ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂಬ ರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಇವುಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ಸಾಮ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಯೂ ಇವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಎಂದೇ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಬರಹವು-ಕೃಷ್ಣನಾಟ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ರಾಸಲೀಲಾ ಮತ್ತು ರಾಮಲೀಲಾ- ಹೀಗೆ ಕಾಲ-ದೇಶ-ಶೈಲಿಗಳ ಹಲವು ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಈ ಕಾಲದ ಒಟ್ಟೂ ರಂಗ ಇತಿಹಾಸದ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಗುರುವಾಯೂರಿನ ಕೃಷ್ಣನಾಟ

ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗದ ರಂಗಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿದ ಪ್ರಕಾರ- ಕೃಷ್ಣನಾಟಂ. ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲಿಕೋಟೆಯನ್ನು ಆಳಿದ ಜಾಮೋರಿನ್ ದೊರೆ ಮಾನವೇದ ಎಂಬಾತನನ್ನು ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತ ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈತ, ಈ ಪ್ರಕಾರದ 'ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ' ಕೃಷ್ಣಗೀತಿಯ ಲೇಖಕ ಮಾತ್ರ. ಈ ಮಾನವೇದ ಭಕ್ತಿಪಂಥದೊಂದಿಗೆ ಹಲವು ರೀತಿಯಿಂದ ಸಂಬಂಧವಿಟ್ಟುಕೊಂಡವನು. ಬೇರೆ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ಭಕ್ತಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಈತನಿಗೆ ಪರಿಚಿತವಾಗಿತ್ತು; ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕೃತಿ ಗೀತಗೋವಿಂದ ಇವನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿತ್ತು. ಜತೆಗೇ ಈತ ಭಕ್ತಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದ್ದ ಗುರುವಾಯೂರಿನಲ್ಲಿ

೪.೨೧. ಕೃಷ್ಣನಾಟಂನ ಕೃಷ್ಣ (ಚಿತ್ರ : ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ.)



ಹಲವು ಕಾಲ ಇದ್ದವನು; ಕೇರಳದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂತ ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟಾದಿರಿ ಈತನಿಗೆ ಗುರು. ತನ್ನ ಗುರುವಿನ ಹಾಗೆಯೇ ಈತನೂ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲೇ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಚಿಸುವ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗವಾದ 'ವಿಭಕ್ತಿ'ಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದವನು; ಪೂತನಮ್ ನಂಬೂದರಿ, ಎಡುತಚ್ಚನ್ ಮೊದಲಾದವರಂತೆ ದೇಶಭಾಷೆಯ ಜನಪ್ರಿಯ ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನಲ್ಲ. ಈತ ಕೃಷ್ಣಗೀತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದೂ ಕೂಡಾ ಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲೇ.

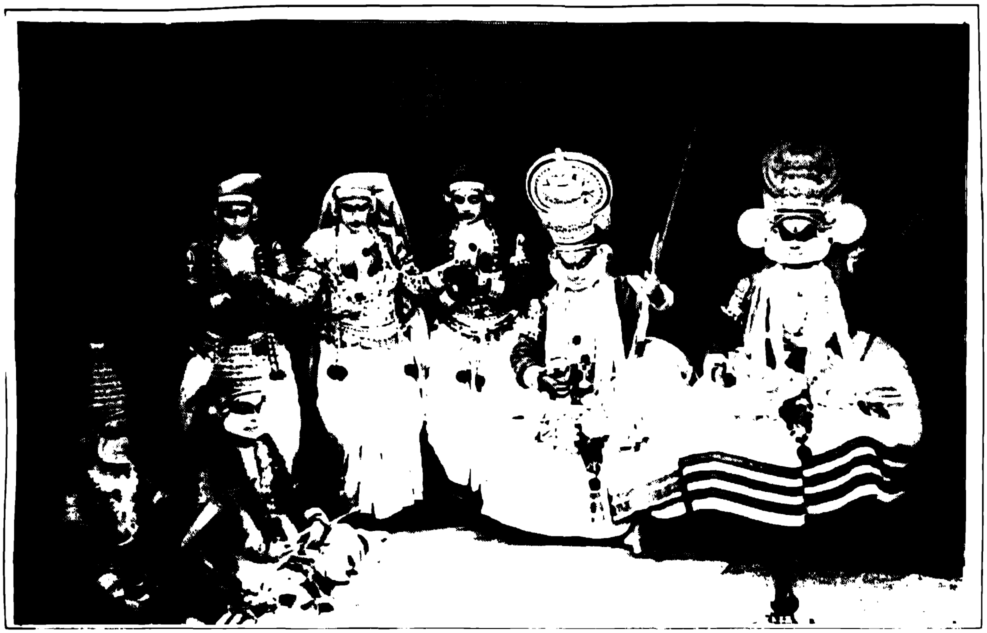
ಆದರೆ, ಈ ಸಂಸ್ಕೃತ ಕೃಷ್ಣಗೀತಿಯನ್ನು ಮಾನವೇದ ಕೃಷ್ಣನಾಟವೆಂಬ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದಾಗ ಅದು ಬರಿಯ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ– ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಲು ಮಾನವೇದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ತನ್ನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ನಾಯರ್ ಕುಲದ ಸೈನಿಕರನ್ನು. ಅವರು ಕಳರಿಪಯಟ್ ಎಂಬ ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾದ ಸಮರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ತರಬೇತಾದವರಾಗಿದ್ದರು; ಹಲವು ದೇಶೀ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು. ಇದೆಲ್ಲದರ ಜತೆಗೇ ಹಲವು ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತವಾಗಿದ್ದ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನಂತಹ ಪ್ರಕಾರವೊಂದರ ಮಾದರಿ ಕೂಡಾ ಅವರೆದುರಿಗಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ– ಈ ಎಲ್ಲ ಮೂಲಗಳೂ ಕೂಡಿ ಕೃಷ್ಣನಾಟದ ಅಂಗಾಂಶ ಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ಅಭಿನಯದ ಹಲವು ಚಲನೆ, ಭಂಗಿಗಳು ಕಳರಿಪಯಟ್‌ನಿಂದ ಸೇರಿದವು, ವೇಷಭೂಷಣದ ಮಾದರಿಗಳು ತೆಯ್ಯಮ್ ಮುಡಿಯೆಟ್ಟು ಮೊದಲಾದ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ದೊರಕಿದವು, ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳು ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನಿಂದ ಒದಗಿ ಬಂದವು. ಹೀಗೆ– ಭಕ್ತಿಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಆ ಪ್ರದೇಶದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ–ಜಾನಪದ–ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ತಯಾರಾದದ್ದು ಕೃಷ್ಣನಾಟವೆಂಬ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರ.

ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಕೃಷ್ಣನಾಟಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕೃಷ್ಣನಾಟದಿಂದ ರಾಮನಾಟ ಎಂಬ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಕಾರ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು; ಅದು ಆಮೇಲೆ ಕಥಕ್ಕಳಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಯಿತು. ಒಂದು ಐತಿಹ್ಯದ ಪ್ರಕಾರ– ಕೊಟ್ಟಾರಕ್ಕರದ ರಾಜ ವೀರ ಕೇರಳವರ್ಮ ತನ್ನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನಾಟದ ಪ್ರಯೋಗ ಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಮಾನವೇದನನ್ನು ಕೇಳಿದನಂತೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಮಾನವೇದ ಒಪ್ಪದಿದ್ದಾಗ ಆತ ಸಹಜವಾದ ಪಾಳೆಯಗಾರೀ ಪೈಪೋಟಿಯಿಂದ, ಅದೇ ಮಾದರಿಯ ರಾಮನಾಟ ಎಂಬ ರಾಮಕಥೆಯ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದನಂತೆ. ಐತಿಹ್ಯ ಏನೇ ಇರಲಿ, ಕೇರಳದ ರಂಗ ಇತಿಹಾಸವು ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಚಲಿಸಿದ್ದಂತೂ ಸತ್ಯ. ಕೃಷ್ಣನಾಟದಿಂದ ರಾಮನಾಟಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಮಾತ್ರ ಆಗಿದೆ; ಪ್ರಯೋಗಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರಾಮನಾಟವು ಮತ್ತೆ ತನ್ನ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ದಕ್ಕಿದ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡು ಕೃಷ್ಣನಾಟಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಈ ರಾಮನಾಟವೇ ಮುಂದೆ ತನ್ನ ಕಥಾವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡು ಕಥಕ್ಕಳಿಯಾಗಿ ಮರುಹುಟ್ಟು ಪಡೆಯಿತು. ಭಕ್ತಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ದೂರಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಸಾಮಾಜಿಕ ರಂಜನೆಯ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ವಿವಿಧ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲೂ ಮೂಲ ಮಾದರಿಯ ಮುಂದುವರಿಕೆ ಇದೆ; ಆದರೆ ಹಲವು ಮೂಲದ ಭಿನ್ನ ರಂಗಾಂಶಗಳು ಪಾಕಗೊಂಡಿವೆ.[೨]

ಹೀಗೆ, ಕೇರಳದ ರಂಗ ಇತಿಹಾಸ, ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಕಡೆಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಕೃಷ್ಣನಾಟವು ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಭಕ್ತಿಯೊಂದಿಗಿನ ತನ್ನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ದೃಢಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು– ಎಂದು ಊಹಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಆಧಾರಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ತನ್ನ ಆರಂಭದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನಾಟ, ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿತ್ತು. ಆಗ, ವರ್ಷಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಅದು ಗುರುವಾಯೂರಿಗೆ ಪ್ರವಾಸ ಬರುತ್ತಿತ್ತಂತೆ. ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಪಾಳೆಪಟ್ಟು ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುತ್ತಿತ್ತಂತೆ. ಆದರೆ ಆಮೇಲೆ ರಾಮನಾಟ–ಕಥಕ್ಕಳಿಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ, ಮಧ್ಯಯುಗದ ಕೇರಳದ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಂಜನೆಯಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದಾಗ, ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಗುರುವಾಯೂರಿನ ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ತನ್ನನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಈಗ, ಕೆಲವು ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗುರುವಾಯೂರು ದೇವಾಲಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿಬಿಟ್ಟಿದೆ; ಹಣಕಾಸು–ಆಡಳಿತಗಳೆಲ್ಲ ದೇವಾಲಯದಿಂದಲೇ ನಿಭಾಯಿಸಲ್ಪಡುವ 'ಏಕತಂಡದ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯಾಗಿ ನೆಲೆಯಾಗಿದೆ.

ಈಗ, ಕೃಷ್ಣನಾಟ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವುದು ಗುರುವಾಯೂರು ದೇವಾಲಯದ ಒಳ ಆವರಣದಲ್ಲಿ. ಇರುವ ಎಂಟೂ ನಾಟಕಗಳು ಕೃಷ್ಣ ಕಥೆಗಳು; ಅವತಾರಮ್‌ನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ, ಕಾಳಿಯ ಮರ್ದನಮ್, ರಾಸಕ್ರೀಡಾ, ಕಂಸವಧಾ, ಬಾಣಯುದ್ಧಂಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸ್ವರ್ಗಾರೋಹಣಂನಿಂದ ಮುಗಿಯುವ ನಾಟಕಚಕ್ರ ಇದು. ಆದರೆ, ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಈ ಕಥಾಕ್ರಮವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಭಕ್ತರು ಯಾವ ಯಾವ ನಾಟಕವನ್ನು ಹರಕೆಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೋ ಅದರ ಪೂರೈಕೆಗಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ, ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶ–ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಯ ಸ್ಪಷ್ಟ ಆವರಣವನ್ನು ಇವತ್ತಿಗೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಪ್ರಕಾರ ಇದು.

ಭಕ್ತಿಯ ಆವರಣವು ಕೃಷ್ಣನಾಟದ ಮೇಲ್ಮೈಯಲ್ಲೇ ಗೋಚರಿಸಿದರೆ ಅದರ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸೆಳೆತಗಳು ಒಳಮೈಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಯುವುದು



೪.೨೨. ಕೃಷ್ಣನಾಟದ ಒಂದು ಗುಂಪು ದೃಶ್ಯ (ಚಿತ್ರ : ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ)

ದೇವಾಲಯದ ಪವಿತ್ರ ಆವರಣದಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಇದು ಜಾನಪದ ಆಟಗಳ ಗುಣವಿರುವಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನ. ಇದರ ನಾಟಕಕೃತಿ ಕೃಷ್ಣಗೀತಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ್ದು; ಇವತ್ತಿಗೂ ಇದನ್ನು ಹಾಡುವವರು ಅಂಬಲವಾಸಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು. ಆದರೆ ಪ್ರಯೋಗ, ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಗಳು ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾದವು; ಇವತ್ತಿಗೂ ಈ ತಂಡದ ನಟವರ್ಗದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವರು ನಾಯರ್ ಕುಲದವರು. ಈ ಅಬ್ರಾಹ್ಮಣ ನಟವರ್ಗಕ್ಕೆ ಕೃಷ್ಣಗೀತಿಯನ್ನು ಹಾಡುವ–ಪಠಿಸುವ ಅವಕಾಶ ಇಲ್ಲ. ಕೃಷ್ಣನಾಟ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿರುವ ಈ ವೈರುಧ್ಯಗಳೇ ಇದರ ಜೀವಾಳ; ಇವುಗಳ ಘರ್ಷಣೆಯಿಂದಲೇ ಕೃಷ್ಣನಾಟದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನಾವೀಗ ನೋಡಬೇಕು.

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಕೃಷ್ಣನಾಟದ ಅಭಿನಯಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನಂತಹ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಶೈಲೀಕೃತವಾದ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯಶೈಲಿ ಮತ್ತು ದೇಶೀ ಆಟಗಳ ವಾಸ್ತವಿಕ ಗುಣದ ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯ– ಇವೆರಡೂ ಕೃಷ್ಣನಾಟದಲ್ಲಿ ಸಹಯೋಗಗೊಂಡಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ವರ್ಣನೆ ನೋಡಿ:

"ನಿಶ್ಚಲವಾಗಿ ನಿಂತ, ಸಾಲಂಕೃತವಾದ ಕಿರುಪ್ರತಿಮೆಯಂತಹ ಮಗುವೊಂದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಿ. ಸೊಂಟದ ಸುತ್ತ ಉಬ್ಬಿ ಹರಡಿರುವ ಭಾರೀ ಲಂಗ, ಮೇಲೆ ತುಂಬುತೋಳಿನ ಅಂಗಿ; ಎದೆಕವಚ, ತೋಳಬಂದಿ ಮೊದಲಾಗಿ ಆಭರಣಗಳು, ತಲೆಗೆ ಲಾಲಿಕೆಯಂತಹ ಕಿರೀಟ, ಮೇಲೊಂದು ನವಿಲುಗರಿ. ಹಸಿರುಬಣ್ಣ ಹಚ್ಚಿದ ಮುಖ, ಕಾಡಿಗೆ ತೀಡಿದ ಕಣ್ಣು, ಕೆಂಬಣ್ಣ ತಳೆದ ತುಟಿ– ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೆ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಹಾಗೆ 'ಚುಟ್ಟಿ' ಅರ್ಥಾತ್, ಅಕ್ಕಿಹಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಮಾಡಿದ ಬಿಳಿಯ ಗಡ್ಡದಂತಹ ಪ್ರಸಾಧನ.

ಈ ಮೂರ್ತಿಯೇ ಕೃಷ್ಣ. ಮುರಡಿಯೂ ಇಲ್ಲದ ಈ ಆಕೃತಿ, ತಾಯಿ ಯಶೋದೆಯೆದುರಿಗೆ ನಿಂತಿದೆ. ಆಕೆಯೆದುರು ಗೋಪಿಯರು ಈತನ ತುಂಟಾಟಗಳ ವರದಿ ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ– ಮಡಕೆ ಒಡೆದದ್ದು, ಹಾಲು ಕುಡಿದದ್ದು, ಮಣ್ಣು ತಿಂದಿದ್ದು ಇತ್ಯಾದಿ.... ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಈ ಆಕೃತಿ ಮೆಲ್ಲಗೆ ತುಸುತುಸುವಾಗಿ ತನ್ನ ಕಾಲು ಆಡಿಸುತ್ತದೆ; ಧೂಳು ತುಂಬಿದ ಆ ಕಾಲಿನಿಂದ ನೆಲದಮೇಲೆ ಧೂಳಿನ ಚಿತ್ರ ಗೀರುತ್ತದೆ.

ತಟ್ಟನೆ, ಚಿತ್ರ ಬದಲಾಗಿ ಮಗು ತಾಯಿಯ ಪಾದಕ್ಕೆರಗುತ್ತದೆ. ಎದುರಿಗೆ, ತಾಯಿ ಒಂದು ಬೆತ್ತ ಹಿಡಿದು ನಿಂತಿದ್ದಾಳೆ– ಎಲ್ಲ ಮಕ್ಕಳೂ ಹೆದರುವ ನಿಜವಾದ ಬೆತ್ತ. ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಆ ಆಕೃತಿ ಕೃಷ್ಣ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿ ಉಳಿಯದೇ ವಾಸ್ತವದ ಮಗುವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ."[೩]

ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಕೃಷ್ಣ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು 'ಧೂಳಿನಲ್ಲಿ ಕಾಲಿನಿಂದ ಚಿತ್ರ ಬರೆಯುವ' ವಾಸ್ತವಿಕ ಭಯ, ಸಂಕೋಚಗಳನ್ನು. ಈ ಸಾಲಂಕೃತ ದೈವೀ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ತಾಯಿ ಹೆದರಿಸುವುದು 'ನಿಜವಾದ' ಬೆತ್ತದಿಂದ.

ಹೀಗೆ, ಮೇಲಿನ ವರ್ಣನೆಯು ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ–ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಸಂವಹನ ಮಾರ್ಗಗಳು ಎಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಮೇಳೈಸಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದು ಕೃಷ್ಣನಾಟದ ಒಂದು ಅಪರೂಪದ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲ, ಇಡಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಇಂಥ 'ಕಲಬೆರಕೆ'ಯ ಹಲವು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳನ್ನು ತನ್ನೊಳಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ.

ಕೃಷ್ಣನಾಟದ ಅಭಿನಯಮಾರ್ಗವನ್ನು ಮೊದಲಿನ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಮತ್ತು ಆಮೇಲಿನ ಕಥಕ್ಕಳಿಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಇದರ ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಶೇಷಗಳು ಅನಾವರಣಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ–ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅದರ ಪೂರ್ಣವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ಹಿಗ್ಗಿಸಿದ ಪ್ರಕಾರ. ಕಣ್ಣು, ಮುಖ, ಕೈ, ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಒಂದು ಸಂಕೇತ ಭಾಷೆಯನ್ನೇ ನಿರ್ಮಿಸಿ ಈ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಏನೆಲ್ಲ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವಹನೆ ಸಾಧ್ಯವೋ ಅಷ್ಟನ್ನೂ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡ ಪ್ರಕಾರ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ. ಒಂದೊಂದು ವಾಕ್ಯವನ್ನು, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಶಬ್ದವನ್ನು, ಅದರ ಪ್ರತ್ಯಯ ಸಮೇತ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಿಸುವುದು ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಮಾರ್ಗ. ಕಥಕ್ಕಳಿ, ಇಷ್ಟು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಅಭಿನಯಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಜತೆಗೆ, ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ನಟರು ವಾಚಿಕವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಹಾಡುಗಾರರಿಗೆ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ; ಆ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಮುಖ–ಹಸ್ತ–ನೇತ್ರಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಬಳಕೆಯಿಂದ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಕೃಷ್ಣನಾಟವು ಇವೆರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು– ಧೂಳು ತುಂಬಿದ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಕಾಲ್ಬೆರಳಿನಿಂದ ಗೀರುವಂತಹ ವಾಸ್ತವ ಕ್ರಿಯೆಗಳೇ ಇದರ ಅಭಿನಯ ಭಾಷೆಯ ಅಂಗಾಂಶಗಳಾಗಿವೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಉಳಿದೆರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಸುಲಭಗ್ರಾಹ್ಯತೆ, ಜನಪ್ರಿಯತೆಗಳು ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿವೆ.

ಇಂಥದೇ 'ಜನಪ್ರಿಯ ಗುಣ' ಕೃಷ್ಣನಾಟದ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಕೃಷ್ಣಕಥೆಯನ್ನು ಭಕ್ತವರ್ಗಕ್ಕೆ ರೋಚಕವಾಗುವಂತೆ, ಅರ್ಥವಾಗುವಂತೆ, ಪರವಶತೆ ಹುಟ್ಟುವಂತೆ ಹೇಳುತ್ತ ಹೋಗುವ ಪ್ರಕಾರ ಇದು. ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನಂತೆ ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ಪರಿದಾಡುವ ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಥನಕ್ರಮ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಕಥಕ್ಕಳಿಯಂತೆ ಒಂದೇ ಭಾವಸಂದರ್ಭವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ವರ್ಣನೆಯ ಮಾರ್ಗವೂ ಇದರಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಕೃಷ್ಣನಾಟದ ಕಥೆ ಒಂದು ಘಟನೆಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಘಟನೆಗೆ ಜಿಗಿಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ– ಸಂಹಾರ, ಸಂಧಾನ, ಯುದ್ಧ, ಕಲ್ಯಾಣ ಮುಂತಾದ ಉತ್ತುಂಗದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ; ಉಳಿದ ನೀರಸ ಕಥೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆ–ಮುನ್ನೆಲೆಯ ಕಥನಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಕಿರುತೆರೆ–ತಿರಶ್ಶಿಲಾ– ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯವನ್ನು ದೃಶ್ಯದೊಂದಿಗೆ ರೋಚಕವಾಗಿ ಹೆಣೆಯುವ ಸಿನೆಮಾ ಸಂಕಲನಕಾರನ ವಿವಿಧ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಈ ಪುಟ್ಟ ಪರದೆ ಸಾಧಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ.

ವೇಷಭೂಷಣ, ಪ್ರಸಾಧನಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಕೃಷ್ಣನಾಟವು ಕೇರಳದ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವಂಥದು. ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೇರಳದ ಅಪರೂಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದು. ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ– ಕಥಕ್ಕಳಿ ಮೊದಲಾದ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಯ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ ಮುಖವಾಡ, ಕೃಷ್ಣನಾಟಕ್ಕೆ ಬಹುಶಃ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಬಂದಿರಬೇಕೆಂದು ಇತಿಹಾಸಕಾರರ ಊಹೆ. ಸಾತ್ವಿಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಕೃಷ್ಣನಾಟದಲ್ಲಿ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ತೊಡುತ್ತವೆ. ಇನ್ನು, ಕೃಷ್ಣನಾಟದ ವೇಷಭೂಷಣದಲ್ಲಿ ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಕಥಕ್ಕಳಿಗಳಿಗಿಲ್ಲದ ವಿಸ್ತಾರ– ವೈವಿಧ್ಯವಿದೆ. ಕೃಷ್ಣ, ರಾಧೆ, ಗೋಪಿಯರು ಮೊದಲಾಗಿ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರಗಳು ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ, ಕಥಕ್ಕಳಿ ಮಾದರಿಯ ತೊಡುಗೆಗಳಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಬಕಾಸುರ, ಬಾಣಾಸುರ ಇತ್ಯಾದಿ ರಾಕ್ಷಸರು, ಹಲವು ಪ್ರಾಣಿಗಳು, ಸುದಾಮ

೪.೨೩. ಕೃಷ್ಣನಾಟಂನ ಒಂದು ಮುಖವಾಡ
(ಚಿತ್ರ : ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ)



ಮೊದಲಾದ ಸಾದಾ ಮನುಷ್ಯರು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ಆಹಾರ್ಯ ದಿಂದ ತೊಡಗಿ ಸಾದಾ ಬಟ್ಟೆಯ ವರೆಗೆ ಹಲವು ನೇಸಲುಗಳ ವೇಷಭೂಷಣ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸಂಗೀತ ದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಯ ಆವರಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಕ್ಕೇ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಚಂಡೆಯ ಅಬ್ಬರಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ತಾಳ, ಶುದ್ಧಮದ್ದಲೆ, ಜಾಗಟೆಗಳ ಮೃದು ನಿನಾದವೇ ಕೇಳಿಬರುತ್ತದೆ.

ಕೇರಳದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸ ದಲ್ಲಿ, ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಮತ್ತು ಕಥಕ್ಕಳಿಗಳು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಎರಡು ಮಾರ್ಗಗಳಿಗೆ ಸೇತುವೆಯಂತಹ ಪ್ರಕಾರ– ಕೃಷ್ಣನಾಟ. ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂನ ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಶೈಲೀಕರಣ ವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ, ಆದರೆ, ಕಥಕ್ಕಳಿಯಷ್ಟು ರಂಜನೆಯ ಬೆನ್ನುಹತ್ತದ ಶುದ್ಧ ಭಕ್ತಿಯ ಉದಾಹರಣೆ ಈ ಪ್ರಕಾರ. ಕೃಷ್ಣನಾಟಕ್ಕಿರುವ ಪರಿಶುದ್ಧತೆಯ ಪ್ರಭಾವಳಿಯನ್ನೂ, ಭಕ್ತಿಯ ಜತೆ ಇದಕ್ಕಿರುವ ನಿಕಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನೂ ಕೇರಳದ ಗಾದೆಯೊಂದು ಚೆಂದವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತದೆ– "ಕೃಷ್ಣ ನಾಟವನ್ನು ನೋಡುವ ಮೊದಲು ಸ್ನಾನಮಾಡಬೇಕು; ಕಥಕ್ಕಳಿಯನ್ನು ನೋಡಿಯಾದ ಮೇಲೆ ಸ್ನಾನಮಾಡಬೇಕು''

ಕನ್ನಡ ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ

ಮಧ್ಯಯುಗದ ಕೇರಳ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕೃಷ್ಣನಾಟ– ರಾಮನಾಟ–ಕಥಕ್ಕಳಿ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸು ತ್ತಿದ್ದ ಈ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲೇ ಕರ್ನಾಟಕ–ಆಂಧ್ರ–ತಮಿಳು ನಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಲವು ಶಾಖೆಗಳು ಕವಲೊಡೆಯತೊಡಗಿದ್ದವು. ಕರ್ನಾಟಕದ ಕರಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಬಯಲಾಟ, ಆಂಧ್ರದ ಕೂಚಿಪುಡಿ ಎಂಬ ಊರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಭಾಮಾಕಲಾಪ ಮತ್ತು ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಮೇಲತ್ತೂರು ಎಂಬಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಭಾಗವತ ಮೇಳ– ಈ ಮೂರೂ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧಿತ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಗಳು. ಆದರೆ, ಈ ಮೂರೂ ಊರಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವ ಯಾವ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಯಾವ ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಹರಿಯಿತು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಏಕಾಭಿಪ್ರಾಯವಿಲ್ಲ. ಆಂಧ್ರದ ಸಿದ್ಧೇಂದ್ರ ಯತಿ ಎಂಬಾತ ಉಡುಪಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗಿ ಕೂಚುಪುಡಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಮಾಕಲಾಪವೆಂಬ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದನೆಂದು ಒಂದು ದಾಖಲೆ ಹೇಳಿದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ದಾಖಲೆ, ತೀರ್ಥನಾರಾಯಣ ಯೋಗಿ ಎಂಬಾತ ಆಂಧ್ರದಿಂದ ಮೇಲತ್ತೂರಿಗೆ ಹೋಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಭಾಗವತಮೇಳದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣನಾದ ಎಂದು ಸೂಚಿಸು ತ್ತದೆ. ಪ್ರಭಾವ ಎಲ್ಲಿಂದ ಎಲ್ಲಿಗಾದರೂ ಆಗಿರಲಿ, ಒಟ್ಟೂ ಚಿತ್ರ ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂಥದೇ– ಈ ಮೂರೂ ಸ್ಥಳಗಳ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ 'ಭಕ್ತಿ'ಯ ಕೇಂದ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿ, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ– ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಭಕ್ತಿಯ ಸಂಪರ್ಕದಲ್ಲೇ ಹುಟ್ಟಿದಂಥವು. ಆದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದ ರಂಗಶೈಲಿಗಳು ಇವನ್ನು ರೂಪಿಸಿವೆ. ಉದಾ ಹರಣೆಗೆ– ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಭಾಗವತ ಮೇಳಕ್ಕೆ ಆಗ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ದೇವದಾಸೀ ನೃತ್ಯ (ಇವತ್ತಿನ ಭರತ ನಾಟ್ಯದ ಮೂಲರೂಪ) ಮೂಲಾಂಶಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ತೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಆಂಧ್ರದ ಕಾಕುಳಂ ದೇಗುಲದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗ ಗಳು ಭಾಮಾಕಲಾಪಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕವಾಯಿತೆಂದು ಊಹಿಸ ಲಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹುಟ್ಟಿನಲ್ಲೂ ಇಂಥದೇ ಸಹಯೋಗ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ, ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗಕ್ಕೂ ಇರಬಹುದಾದ ಸಂಬಂಧ, ಕೃಷ್ಣನಾಟಕ್ಕೂ ಭಕ್ತಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧದಂತೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುವಂಥದಲ್ಲ; ಅಭ್ಯಾಸಕಾರರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಗೋಚರಿಸುವಂಥದು ಅದು. ಸಂಶೋಧನೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂಬ ರಂಗಪ್ರಕಾರಕ್ಕಿಂತ 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಎಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯ–ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರ ಹಳತು. ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೨ನೆಯ ಶತಮಾನದಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೇ ಸಿಗುವ ಈ 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ದ ಉಲ್ಲೇಖ, ಅದು ಹಾಡುವ–ಬರೆಯುವ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿತ್ತೆಂಬ ಸೂಚನೆ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆಮೇಲೆ, ೧೫–೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನ ಗಳಲ್ಲಿ ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯ– ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರವೂ ಮತ್ತು ಇದನ್ನು ಆಂಗಿಕ–ಆಹಾರ್ಯ ಅಭಿನಯಗಳಿಲ್ಲದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆದುರು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ತಾಳಮದ್ದಲೆಯೆಂಬ ಪ್ರಕಾರವೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿತ್ತೆಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ದಾಖಲೆಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಈ 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದಿರಲೇ ಬೇಕು; ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗದಿಂದ ಪರೋಕ್ಷ ಪ್ರಭಾವ ಪಡೆದ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನಂತಹ ಕವಿ ಈ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ್ದು ಅಂಥ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಈ ರೀತಿ, ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗವು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲಕ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ, ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ರಂಗಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ, ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗದ ತಾತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಯಾದರೂ ಇವತ್ತಿಗೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಯಕ್ಷಗಾನಪ್ರಯೋಗದ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು 'ಬಾಲ ಗೋಪಾಲ'ರು ಬರುತ್ತಾರೆ; ಆಮೇಲೆ ಬರುವ ಎರಡು ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳು ರುಕ್ಮಿಣಿ ಸತ್ಯಭಾಮೆಯರೆಂಬ ಸೂಚನೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ, ಕೃಷ್ಣಕಥೆಯ ಆವರಣದಿಂದ ಮೊದಲು ಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯೋಗ, ಮುಖ್ಯಕಥೆ ಯಾವುದೇ ಆಗಿರಲಿ, ಮುಗಿಯುವುದು ಕೂಡಾ "ರಾಮಕೃಷ್ಣರು ಮನೆಗೆ ಬಂದರು....'' ಎಂಬ ಮಂಗಳದಿಂದ. ಈ ರೀತಿ ಪ್ರತಿ



೬.೨೪. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಒಂದು ಆಹಾರ್ಯ ಮಾದರಿ.
(ಚಿತ್ರ : ಜಾನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಕೇಂದ್ರ, ಉಡುಪಿ.)

ಯೊಂದು ಕಥಾನಕವೂ ಕೃಷ್ಣನ ಲೀಲಾಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲೊಂದು ಎಂಬ ಭಕ್ತಿಯ ತಾತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗುತ್ತದೆ.[೨]

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಇರುವ 'ಪ್ರಾದೇಶಿಕ' ಪ್ರೇರಣೆ– ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ಕನ್ನಡ ಕರಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳದ್ದು. ಇಂಥ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಕಾರರು 'ಭೂತಾರಾಧನೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಭೂತಾರಾಧನೆಯ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾಗಮಂಡಲದಂತಹ ಅಮೂರ್ತ ಆಚರಣೆಗಳಿವೆ; ಕೋಟಿಚೆನ್ನಯನಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥಾನಕಗಳಿವೆ; ಸುಗ್ಗಿ ಸೋಬಾನೆಯ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳಿವೆ; ಶುದ್ಧ ರಂಜನೆಯ ಹಾಡುಕುಣಿತಗಳಿವೆ. ಇಂಥ ಹಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನವು ತನ್ನ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಸಂಶೋಧಕರ ನೆರವಿಲ್ಲದೆಯೂ ಕಾಣಿಸುವಷ್ಟು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿದೆ. ನಾಗಮಂಡಲದಲ್ಲಿ ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನ ನೃತ್ಯದ ಮೂಲ ಹಂದರ ಕಾಣುವುದನ್ನೂ, ಭೂತಾರಾಧನೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯವಾದ ಪಾಡ್ದನಗಳ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ಛಾಯೆಯಿರುವುದನ್ನೂ ಜಾಲಾಟದಂತಹ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ತೆರೆಕುಣಿತದ ವಿನ್ಯಾಸ ಇಡಿ ಇಡಿಯಾಗಿಯೇ ಸಿಗುವುದನ್ನೂ ಹಲವು ಬರಹಗಳು ಗುರುತಿಸಿವೆ.[೨೫]

ಆದರೆ, ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಭೂತಾರಾಧನೆಯ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿದ್ದು ಯಾವಾಗ? ಹೇಗೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾತ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ನಿಗೂಢವಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ, ಆಮೇಲೆ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ರಂಗಪ್ರಕಾರವು ಕನ್ನಡ ಕರಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು; ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಕಥಕ್ಕಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಹಾಗೆ ಇಲ್ಲೂ ಪಾಳೆಯಗಾರೀ ಪೋಷಕರಿಂದ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಸಿಕ್ಕಿತು; ದೇವಾಲಯದ ನಂಟು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೂ ಇದು ಲೌಕಿಕ ರಂಜನೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು– ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗುವ ಸಂಗತಿ. ಹೀಗೆ, ಭಾಗಶಃ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ, ಭಾಗಶಃ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಕೃಷ್ಣನಾಟದಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನವೂ ತನ್ನ ಆರಂಭದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಪೂಜೆ–ಹರಕೆಗಳ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಕಾರ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ವ್ಯಾಪಾರದ



೪.೨೫. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಒಂದು ಒಡ್ಡೋಲಗ ದೃಶ್ಯ (ಚಿತ್ರ : ಜಾನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಕೇಂದ್ರ, ಉಡುಪಿ)

ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದಿರುವ ಇವತ್ತಿನ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ತಂಡ ಕನಿಷ್ಠ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಾದರೂ ಒಂದೊಂದು ಪುಣ್ಯಕ್ಷೇತ್ರದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ, ತನ್ನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಕೃಷ್ಣನಾಟದಂತೆ ತನ್ನನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಪೂಜೆ–ಹರಕೆಗಳ ಸಂದರ್ಭ ಇಲ್ಲದೆ, ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಗ್ರಾಮಸಮುದಾಯದ ಲೌಕಿಕ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವ ಪರಿಪಾಠ ಹಿಂದೂ ಇತ್ತು; ಈಗಲೂ ಅದು ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುವ ಸ್ಥಳವೂ ಅಷ್ಟೇ– ಕೃಷ್ಣನಾಟದಷ್ಟು ಈ ಪ್ರಕಾರವು ದೇವಾಲಯದ ಆವರಣಕ್ಕೆ ಗಂಟು ಬಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ಹಾಗೆ, ದೇವಾಲಯದ ಹೊರಗೆ ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ಸಾಮುದಾಯಿಕ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಇದರ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗದಿಂದ ದೂರ ಸರಿದಷ್ಟೇ ಇದರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸ್ಥಳ ಕೂಡಾ ದೇವಾಲಯದ ಆವರಣದಿಂದ ದೂರ ಸರಿದಿದೆ– ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗಸ್ಥಳ ಸರಳವಾದದ್ದು. ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದ ಬಯಲಿಗಿಂತ ಎತ್ತರವಿರದ, ೨೦ ಅಡಿ ಉದ್ದಗಲದ, ನಾಲ್ಕೂ ಕಡೆ ಕಂಬ ತೋರಣಗಳಿರುವ ಸಾದಾ ರಂಗಸ್ಥಳ ಅದು. ಈ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೂರು ಕಡೆಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ, ಹಿಂಬದಿಗೆ ಚೌಕಿ ಅರ್ಥಾತ್ ನೇಪಥ್ಯ. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಹಿಂತುದಿಗೆ ಸಂಗೀತಗಾರರಿಗೆ ಒಂದು ವೇದಿಕೆ; ಅದರ ಎಡಬಲಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ನಿರ್ಗಮನದ ಸ್ಥಾನ. ಆ ವೇದಿಕೆಯ ಮುಂದೆ ಚಿಕ್ಕದಾದ ಒಂದು ಪೀಠ– ರಥ, ಸಿಂಹಾಸನ, ಪರ್ವತ ಏನೂ ಆಗಬಹುದಾದ ತಟಸ್ಥ ಪರಿಕರ ಅದು. ಈ ಖಾಲೀ ಜಾಗವು ಮೂರುಲೋಕದ ಯಾವುದೇ ಸ್ಥಳವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಳ್ಳುವುದು ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ, ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ, ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ರಂಗರೂಢಿಗಳ ಮೂಲಕ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರವು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುವ, ಹಲವು ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯೇ ಇಲ್ಲೂ ಇದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗರೂಢಿಗಳೂ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿತವಾದವು; ಹಲವು ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವಂಥವು. ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶ–ನಿರ್ಗಮನಕ್ಕೆ ಹಲವು ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ಬಳಸುವ ಕಿರುತೆರ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಒಡ್ಡೋಲಗದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಕ್ರಿಯಾಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವಾಗ, ಪಾತ್ರಗಳ ಸಾಪೇಕ್ಷ ಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯದ ಮೂಲಕ ಬೇರೆಬೇರೆ ಕಕ್ಷ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ತಂತ್ರವೂ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಅದೇ ರೀತಿ, ಸ್ಥಳದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಲಿಕ್ಕೆ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಸೂಚಿಸುವ 'ಪರಿಕ್ರಮಣ'ದಂತಹ ತಂತ್ರಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರಯಾಣದ ಕುಣಿತವೇ ಮುಂತಾದ ರೂಢಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ– ಇಂಥ ಸಾಮ್ಯಗಳು ನೇರವಾದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಹರಿದು ಬಂದದ್ದಲ್ಲ; ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಅಡ್ಡದಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಗಿಬಂದದ್ದು ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ನೆನಪಿಡಬೇಕು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ– ಯಕ್ಷಗಾನದ ತೆರೆಕುಣಿತವು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ತಾತ್ವಿಕ ಅರಿವಿನಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ್ದಲ್ಲ; ಜಾಲಾಟವೆಂಬ

ಭೂತಾರಾಧನೆಯ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಭೂತ ಪ್ರವೇಶಿಸುವಾಗ ತನ್ನ ಪಾತ್ರ ವಿಶೇಷವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಕುತೂಹಲದ ಉತ್ತುಂಗವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಈ ತಂತ್ರವೇ ಬಹುಶಃ ಯಕ್ಷಗಾನದ ತೆರೆಕುಣಿತಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಮಾದರಿ.

ಹಲವು ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಭಿನ್ನವಾಗುವುದು– ಅದರ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಭಾರತದ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು, ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ, ಆಂಗಿಕ–ವಾಚಿಕ–ಆಹಾರ್ಯ ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ; ಉಳಿದವನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿದೆ. ರಾಮಲೀಲಾ ರಾಸಲೀಲಾಗಳಲ್ಲಿ ಆಹಾರ್ಯ ಸರಳೀಕೃತವಾಗಿದ್ದರೆ, ಕಥಕ್ಕಳಿಯು ಆಂಗಿಕ–ಆಹಾರ್ಯಗಳನ್ನೇ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸಿ ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿದೆ. ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ, ಯಕ್ಷಗಾನವು ಅಭಿನಯದ ಮೂರೂ ಅಂಗಗಳಿಗೆ ಸಮನಾದ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಪ್ರತೀ ಅಂಗದಲ್ಲೂ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ–ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಅಭಿನಯಗಳ ವಿವಿಧ ನೇಸಲುಗಳು ಮಿಳಿತವಾಗಿವೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅತ್ಯಂತ 'ನಾಟಕ' ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದಾಗಿ ಕಾಣುವುದು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯ–ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಾಳ, ಚಲನೆ, ಭಂಗಿ, ನೃತ್ಯಖಂಡಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ಒಂದು

೪.೨೬. ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಾಕ್ಷಸ ಮತ್ತು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪಾತ್ರಗಳು (ಚಿತ್ರ : ಜಾನಪದ ರಂಗಕಲೆಗಳ ಕೇಂದ್ರ, ಉಡುಪಿ)



ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಶಾಸ್ತ್ರ. ಆದರೆ, ಕೂಡಿಯಾಟ್ಟಂ ಕಥಕ್ಕಳಿಗಳಂತೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆಂಗಿಕವು ಮುದ್ರೆಗಳ 'ಶಬ್ದಕೋಶ'ವಿರುವ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ 'ಭಾಷೆ'ಯಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣ– ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕಿರುವ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನಲೆ. ಭೂತಾರಾಧನೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ನೃತ್ಯ, ಆಯಾಯ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಭಾವಾವೇಶಗಳನ್ನು ಇಡಿಯ ದೇಹದ ಮೂಲಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ಹಸ್ತಾಭಿನಯ–ನೇತ್ರಾಭಿನಯಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ ಶಬ್ದಕೋಶವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯ ಬೀಳಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ– ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಂಗಿಕದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೂ ವಿಸ್ತಾರವಾದದ್ದು. ದೇವದಾನವರ ಶೈಲೀಕೃತ ಚಲನೆಗಳಿಂದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಚಾರಕ ಪಾತ್ರಗಳ ಸರಳ ನಡಾವಳಿಯವರೆಗೆ ಈ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಹರಡಿದೆ. ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯದಲ್ಲೂ ಅಷ್ಟೇ– ಒಂದು ತುದಿಗೆ ಉತ್ತರಾದಿ ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಸಂಗೀತಗಳೆರಡರಿಂದಲೂ ಭಿನ್ನವಾದ 'ಯಕ್ಷಗಾನ' ಶೈಲಿಯದೇ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿದೆ; ಹರಿಕಥೆಯನ್ನು ಹೋಲುವ ಶ್ರುತಿಬದ್ಧ ನಿರೂಪಣೆಯಿದೆ; ಭೂತಾರಾಧನೆಯ ಕೂಗು, ಕೇಕೆ, ಅಟ್ಟಹಾಸಗಳಿವೆ; ಸಾದಾ ಮಾತುಕತೆಯೂ ಇದೆ. ವೇಷಭೂಷಣ ಪ್ರಸಾಧನಗಳಲ್ಲೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿದೆ– ರಾಕ್ಷಸರು, ದೇವತೆಗಳು, ರಾಜರು, ಸ್ತ್ರೀಯರು, ಪ್ರಾಣಿಗಳು, ಋಷಿ, ಮಂತ್ರಿ, ಕೋಡಂಗಿ– ಈ ಪಾತ್ರವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ತುದಿಗೆ ಭೂತಗಳ ಅದ್ಭುತ, ರಮ್ಯ ವೇಷಗಳಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಗೆ ವಾಸ್ತವ ಉಡುಗೆಗಳಿವೆ. ಒಂದು ತುದಿಗೆ ಮುಖವಾಡದಂತೆ ಕಾಣುವ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಪ್ರಸಾಧನ ಮಾದರಿಯಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಗೆ ಸಾದಾ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಿದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗಾಂಶಗಳಷ್ಟೇ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದಿದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಗ– ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಅದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಭಾಗ: ಒಂದು, ವಿವಿಧ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಪದ್ಯಗಳಾಗಿ ಬರೆದಿಟ್ಟಿರುವ 'ಪ್ರಸಂಗ'ಗಳು; ಇನ್ನೊಂದು, ಆಯಾ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲೇ ನಟರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಆಡುವ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ. ಒಂದು ಅಂದಾಜಿನ ಪ್ರಕಾರ ಸುಮಾರು ಮುನ್ನೂರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ನಮಗೆ ದೊರೆತಿವೆ; ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವವು ಐವತ್ತು ಮಾತ್ರ. ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಹಳೆಯದು ಬಹುಶಃ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನದ್ದು; ಹೆಚ್ಚಿನವು ಇನ್ನೂ ತಡವಾಗಿ ರಚಿತವಾದವು. ರಾಮಾಯಣ–ಭಾರತ–ಭಾಗವತಗಳ ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಅವತರಣಿಕೆಗಳು ಈ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಆಧಾರ. ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ಕಾಲದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದ ಭಕ್ತಿಯ ಉಬ್ಬರ, ಸಹಜವಾಗಿಯೇ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಆವರಿಸಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದರ ಸಂರಚನೆ ಮತ್ತು ಆ ಪ್ರಸಂಗವು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ವಿನ್ಯಾಸಗೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ– ಇವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರೆ ನಮಗೆ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಭಕ್ತಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಯೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ; ಇದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಂಜನೆಯ ಉದ್ದೇಶಗಳೂ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತವೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗವೊಂದರ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕಟ್ಟಡ ಹೀಗೆ– ಮೊದಲಿಗೆ ಪೂರ್ವರಂಗ. ಅದರಲ್ಲಿ, ಭಾಗವತನಿಂದ ಸಭಾಲಕ್ಷಣ ನಿರೂಪಣೆ, ಆಮೇಲೆ ಕೋಡಂಗಿ–ಬಾಲ ಗೋಪಾಲ–ಸ್ತ್ರೀವೇಷಗಳ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಭಾಗಗಳು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ–ಒಡ್ಡೋಲಗದಿಂದ ಕಥೆ ಪ್ರಾರಂಭ. ಘಟನೆಯಿಂದ ಘಟನೆಗೆ ವಿಸ್ತಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವ ಈ ಕಥೆ, ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೆ ತಲುಪುವುದು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು 'ಕಾಳಗ'ದಲ್ಲಿ; ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಳ್ಳುವುದು ಒಂದು 'ಕಲ್ಯಾಣ' ದಿಂದ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದ ಹೆಸರುಗಳೂ ಕೂಡಾ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಕಲ್ಯಾಣ ಅಥವಾ ಕಾಳಗಗಳೇ. ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೇ ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ, ಇದು ನಾಂದಿಯಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಮಂಗಳದಿಂದ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುವ ಪುರಾಣ ವಿನ್ಯಾಸ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಥೆಯೂ ಭಗವಂತನ ಒಂದು ಲೀಲಾಪ್ರಸಂಗ ಎಂಬಂತಹ ಭಕ್ತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟು ಈ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕಿದೆ. ಆದರೆ, ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಪಾಳೆಯಗಾರೀ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ರೋಚಕವಾಗುವಂಥದ್ದು. ಪ್ರಣಯ, ಪೈಪೋಟಿ, ತತ್ವನಿಷ್ಠೆ, ರಾಜಕೀಯ ವೈಷಮ್ಯ, ಕಾಳಗ, ಕಲ್ಯಾಣ– ಈ ಎಲ್ಲ ಮಸಾಲೆಗಳು ಅದರಲ್ಲಿವೆ.

ಹೀಗೆ, ಭಕ್ತಿಯ ತಾತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಮೂಲ ವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಕಾರವು ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ರಂಗಾಂಶಗಳಲ್ಲೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಂಜನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಯೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಹೆಚ್ಚೆಚ್ಚು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದಂತೆಲ್ಲ ವೀರ–ಶೃಂಗಾರರಸಗಳಿಗೇ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ಸಿಕ್ಕು ಭಕ್ತಿಯ ಚೌಕಟ್ಟು ಅಗೋಚರವಾಗುತ್ತ ಹೋಗಿದೆ. ಇವತ್ತು ನಾವು ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ರೂಪ ಇದು.

ವೃಂದಾವನದ ರಾಸಲೀಲಾ

ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೫ರಿಂದ ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಉದಾ ಹರಣೆ ಎಂದು ಯಾವುದನ್ನಾದರೂ ಕರೆಯಬಹುದಾದರೆ– ಅದು ರಾಸಲೀಲಾ. ಭಕ್ತಿಯೇ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಜೀವಾಳ. ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರಾವ ವಿಶೇಷ ರಂಗಾಲಂಕಾರವೂ ಇದರಲ್ಲಿಲ್ಲ. ರಾಸಲೀಲಾದ ನಟರು ಕಥಕ್ಕಳಿಯ ವೇಷಧಾರಿ ಗಳಂತೆ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ನುರಿತ ಪರಿಣತರಲ್ಲ; ಯಕ್ಷಗಾನದ

ಅದ್ಭುತ ರಮ್ಯ ಆಹಾರ್ಯ, ರೋಮಾಂಚಕಾರೀ ನಾಟಕೀಯತೆಗಳು ಇದರಲ್ಲಿಲ್ಲ; ರಾಮಲೀಲಾದ ವಿಶೇಷ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯಾಗಲೀ, ದೃಶ್ಯವೈಭವವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಇರುವುದು ಎರಡೇ– ಕೃಷ್ಣಭಕ್ತಿಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯ ಕಾವ್ಯ, ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತನ್ಮಯವಾಗಿಸುವಂತಹ ನಿರೂಪಣೆ– ಆವರಣ.

ಭಕ್ತಿಪಂಥ ಮತ್ತು ಭಕ್ತಿಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಹೊಸತಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ಕೃಷ್ಣ–ರಾಧೆಯರ ಕಥಾನಕವೇ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರತಿಮೆ. ಈ ಹೊಸ ಕೃಷ್ಣ, ಮಹಾಭಾರತದ ಕೃಷ್ಣನಂತೆ ರಾಜಕಾರಣಿ–ಚಿಂತಕ–ರಕ್ಷಕನಲ್ಲ. ಈತ ಎಲ್ಲರೂ ಪ್ರೀತಿಸಬಹುದಾದ ಹುಡುಗ; ರಾಧೆಯನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಎಲ್ಲ ಗೋಪಿಯರೂ ರಮಿಸಬಹುದಾದ ಪ್ರಿಯಕರ. ಕೃಷ್ಣನ ಈ ಹೊಸ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅವತಾರವು ಮೊದಲು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದು ಜಯದೇವನ ಗೀತಗೋವಿಂದದಲ್ಲಿ. ಹಾಡಲಿಕ್ಕಾಗಿ, ಅಭಿನಯಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿಯೇ ರಚಿತವಾದ ಈ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಯು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಹಲವು ಆಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಯಿತು; ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ಕೃಷ್ಣಸಾಹಿತ್ಯ–ಕೃಷ್ಣ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಬೀಜವಾಯಿತು. ೧೫–೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ಜಿಡತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಬಂದ ಉನ್ಮತ್ತಭಕ್ತಿಯ ವೈಷ್ಣವ ಪಂಥವು ಕೃಷ್ಣನ ಈ ಹೊಸ ಅವತಾರವನ್ನು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಉತ್ತರ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವೈಷ್ಣವ ಭಕ್ತಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದ ಸ್ಥಳ–ವ್ರಜಭೂಮಿ. ಯಮುನಾ ತೀರದ ಈ ಹತ್ತುಮೈಲಿ ಉದ್ದಗಲದ ಗ್ರಾಮಸಮೂಹವು ಕೃಷ್ಣನ ಜನ್ಮಸ್ಥಳವೆಂಬ ಪ್ರತೀತಿಯಿಂದ ಪ್ರಮುಖ ಯಾತ್ರಾಸ್ಥಳವಾಗಿತ್ತು; ಭಾರತದ ಹಲವು ಭಾಗಗಳ ಸಂತರನ್ನು ಸಮಾವೇಶಗೊಳಿಸುವ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿತ್ತು. ೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಆಂಧ್ರದ ವಲ್ಲಭಾಚಾರ್ಯನೆಂಬ ಸಂತ ಅಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿ ವೈಷ್ಣವ ಪಂಥದ ಶಾಖೆಯೊಂದನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ. ಅವನ ಶಿಷ್ಯನಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂತ ಸೂರದಾಸ ಮತ್ತು ಅವನ ಏಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂತರು–ಅಷ್ಟಛಾಪ ಕವಿಗಳೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿದ್ದವರು– ಕೃಷ್ಣಕಥೆಯನ್ನು ಸಾಹಿತ್ಯ-ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುವ ಜನಪ್ರಿಯ ವ್ರಜಗೀತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಅದಾಗಿ ಕೆಲವು ಕಾಲಾನಂತರ ಬಂದ ಇನ್ನೂ ಮೂವರು ಸಂತರು– ನಾರಾಯಣ ಭಟ್ಟ, ಘಮಂಡದೇವ ಮತ್ತು ಹಿತಹರಿವಂಶ ಎಂಬುವವರು– ಈ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೂ, ವ್ರಜಭೂಮಿಯ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಜಾನಪದ ಆಟಗಳನ್ನೂ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿ ರಾಸಲೀಲಾ ಎಂಬ ಹೊಸ 'ಪ್ರಚಾರ ಮಾಧ್ಯಮ'ವೊಂದನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದರು ಎಂದು ಇತಿಹಾಸ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಈ ಆಟ, ಮುಂದೆ ವ್ರಜಭೂಮಿಯ ಅಸಂಖ್ಯ ದೇವಾಲಯಗಳ ಖಾಯಂ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಯಿತು; ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ಹಲವು ಊರುಗಳಿಗೆ ಹರಡಿತು– ಇದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ರಾಸಲೀಲಾ ಪ್ರಕಾರ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಂದರ್ಭ.



೪.೨೭. ರಾಸಲೀಲಾದ ಕೃಷ್ಣ
(ಚಿತ್ರ : ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ)



೪.೨೮. ವೃಂದಾವನದ ದೇವಾಲಯ ವೊಂದರಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿರುವ ರಾಸ ಲೀಲಾ ರಂಗಸ್ಥಳ (ಚಿತ್ರ : ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ)

ಹೀಗೆ ಹುಟ್ಟಿ, ಉತ್ತರಭಾರತದಾದ್ಯಂತ ಪ್ರಚಾರವಾದ ರಾಸಲೀಲಾ, ತಾನು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ತನ್ನ ಮಾದರಿಯ ಹಲವು ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕ ವಾಯಿತು. ಈ ಪ್ರಕಾರದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾದ ಅಸ್ಸಾಮಿನ ಸಂತ ಶಂಕರದೇವ, ಕೃಷ್ಣನ ಕಥೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿದ ನಾಟಕ ಗಳನ್ನು ಬರೆದನೆಂದೂ, ಅದನ್ನು ಆತ ಅಸ್ಸಾಮಿನ 'ಸತ್ರ' ಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದನೆಂದೂ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವಾಗ ಅಸ್ಸಾಮಿನ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಂಗರೂಪ ಗಳನ್ನು ಹೀರಿಕೊಂಡ ಈ ನಾಟಕಗಳೇ ಆಮೇಲೆ ಅಂಕಿ ಯಾನಾಟವೆಂಬ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಯಿತು. ಅದೇ ರೀತಿ, ಬಂಗಾಲ, ಬಿಹಾರಗಳಲ್ಲಿ ಓಡಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂತ ಚೈತನ್ಯ, ಮತ್ತೆ ಇಂಥದೇ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ರುಕ್ಮಿಣೀಹರಣ ಎಂಬ ನಾಟಕ ಬರೆದನೆಂದೂ ಆ ಮೂಲಕ ಜಾತ್ರಾ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದನೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಮಾರಾಗಿ ಇದೇ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಕಾಶಿಯ ರಾಮಲೀಲಾಗಳೂ ಈ ರಾಸಲೀಲಾದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದಿರ ಬೇಕು. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ, ವೈಷ್ಣವಪಂಥವು ಮಣಿಪುರವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿದಾಗ, ಅಲ್ಲೂ ಇದೇ ರೀತಿಯ 'ರಾಸ'ವೆಂಬ ನೃತ್ಯನಾಟಕ ಉದ್ಭವವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ, ವ್ರಜಭೂಮಿಯಿಂದ ಹೊರಟ ಈ ರಂಗಶಾಖೆಯು ಉತ್ತರ ಭಾರತಾದ್ಯಂತ ಹಲವು ಮಾದರಿಯ ರಾಸ–ಲೀಲೆ–ಯಾತ್ರೆ ಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಉಪಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡ ಸ್ಥೂಲ ಚಿತ್ರ ನಮಗೆ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಇವತ್ತು, ರಾಸಲೀಲಾ ಪ್ರಕಾರವು ಹಲವು ಸ್ಥಳ–ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಮೂಲತಃ ಅದು ವ್ರಜದೇವಾಲಯಗಳ ಒಳ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಭಕ್ತರ ಭಜನೆಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಕಾರ. ಇಂದೂ ಹಲವು ವ್ರಜ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಉಳಿದಿದೆ; ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಒಳ ಆವರಣದಲ್ಲೇ ರಂಗಸ್ಥಳಗಳಿವೆ. ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ, ಈ ರಂಗಸ್ಥಳವು ಅರ್ಧವೃತ್ತಾಕಾರದ ಒಂದು ಸಾದಾ ವೇದಿಕೆ; ಅದರ ಹಿಂತುದಿಗೆ ಒಂದು ಪೀಠ ಇರುವಂಥದು. ರಂಗಶೀರ್ಷ–ರಂಗಪೀಠಗಳ ತಾತ್ವಿಕ ನಕ್ಷೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವ ಈ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಿರುತೆರೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೇನೂ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮೂರು ಕಡೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ; ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ ಮತ್ತು ರಂಗಸ್ಥಳದ ನಡುವೆ–ಸಂಗೀತಗಾರರಿಗೆ ಸ್ಥಳ. ಹೀಗೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ಕೃಷ್ಣನಾಟ ಗಳಷ್ಟೇ ಸರಳ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಇದರದ್ದು.

ರಾಸಲೀಲಾ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ತಂಡ–ಸುಮಾರು ೧೫–೨೦ ಜನರ ಒಂದು 'ಮಂಡಳಿ'. ಈ ಮಂಡಳಿಯ ಮುಖ್ಯಸ್ಥ ಒಬ್ಬ 'ಸ್ವಾಮಿ'. ಈತ ಭಾಗವತ, ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಟ ಮತ್ತು ಭಾಗಶಃ ನಾಟಕಕಾರನೂ ಹೌದು. ಹಾಡು–ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಜತೆಗೆ ಆತ ಯಾವ್ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ವ್ರಜಸಾಹಿತ್ಯದ ಯಾವ್ಯಾವ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಪ್ರಯೋಗ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೂ ರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಇವತ್ತಿನವರೆಗೂ ಪ್ರಾಯಶಃ ಆನುವಂಶಿಕವಾಗಿ ನಡೆದುಬಂದಿರುವ ಈ ಸ್ವಾಮಿಯ ಕಸುಬೊಂದೇ ಈ ರಾಸಲೀಲಾತಂಡದ ವೃತ್ತಿಕಲೆ. ಉಳಿದ ನಟರು ಬಹುಪಾಲು ಮಕ್ಕಳು–ಕೃಷ್ಣರಾಧೆಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಗಳು ೧೪ ವರ್ಷದೊಳಗಿನವರು, ಗೋಪಿಯರು ಇನ್ನೂ ಚಿಕ್ಕವರು. ಇವರೆಲ್ಲ ಕೆಲವೇ ಕಾಲ ಸ್ವಾಮಿಯಿಂದ ತರಬೇತಿ

ಪಡೆಯುವ, ಗಂಟಲು ಒಡೆದೊಡನೆ ತಮ್ಮ ಕಸುಬು ನಿಲ್ಲಿಸುವ ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕು– ಅಭಿನಯದಿಂದ ತೊಡಗಿ ಹಲವು ರಂಗಾಂಶಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ಹಸಿತನವನ್ನೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಅಭಿನಯ–ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು. ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಕ್ಕಳೇ ವಹಿಸುವುದರಿಂದ ಶೈಲೀಕರಣದ ವರ್ಚಸ್ಸಾಗಲಿ, ವಾಸ್ತವದ ಸೊಗಸಾಗಲೀ ಈ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲ. ನೃತ್ಯಗತಿಗಳನ್ನು ಯಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅನುಕರಿಸುವ, ಕಾವ್ಯವನ್ನು–ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಏಕತಾನತೆಯಿಂದ ಪಠಿಸುವ ಈ ಮಕ್ಕಳು ಕಥೆಯ ಪಾತ್ರಗಳ 'ಸಂಕೇತ'ಗಳೆಂಬಂತೆ ಮಾತ್ರ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾರೆ.[೬] ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲೇ ರಾಸಲೀಲಾ–ರಾಮಲೀಲಾಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮಕ್ಕಳನ್ನು 'ನಟ'ರೆಂದು ಕರೆಯದೆ 'ಸ್ವರೂಪ'ರೆಂದು ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅವರು ದೇವರೂ ಅಲ್ಲ, ದೇವರ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳೂ ಅಲ್ಲ, ದೇವರ ಲೀಲೆಯ ಒಂದು ತುಣುಕನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಲೌಕಿಕ ಸಂಕೇತಗಳು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಅವರು ದೇವರ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗುತ್ತಾರೆ; ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ತರುವ ಉತ್ಸವಮೂರ್ತಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಮಕ್ಕಳೇ ಈ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ. ರಾಮಲೀಲಾದಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ವರೂಪರನ್ನು ಹೆಗಲಮೇಲೆ ಹೊತ್ತೊಯ್ಯುವ ರೂಢಿಯೂ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು. ಈ ಸ್ವರೂಪರ ವೇಷಭೂಷಣಗಳೂ ಇದೇ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗುವಂಥವು. ಸರಳವಾದ ಧೋತ್ರ, ಮೇಲಂಗಿ, ಕಿರೀಟ; ಕೃಷ್ಣನಿಗೊಂದು ನವಿಲುಗರಿ; ಮುಖದ ಮೇಲೆ ವೃತ್ತಾಕಾರದ ಹೊಳೆವ ಬೊಟ್ಟುಗಳ ಸರಳ ವಿನ್ಯಾಸ– ಹೀಗೆ ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳ 'ಸ್ವರೂಪ'ವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕಾಣಿಸುವ ಆಹಾರ್ಯ ಇದು. ಇಂಥ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ಇರುವುದರಿಂದಲೇ ರಾಸಲೀಲಾದ ಅಭಿನಯ–ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಹವ್ಯಾಸಿ ಕೊರತೆಯಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ; ಆ ಪ್ರಕಾರದ ವಿಶೇಷವೆಂದು ನಮ್ಮನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ.

ರಾಸಲೀಲಾ ಪ್ರಕಾರದ ಜೀವನಾಡಿ ಇರುವುದು– ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ; ಕಥನಕ್ರಮದಲ್ಲಿ. ಒಟ್ಟು ಸುಮಾರು ೩ ಗಂಟೆ ಅವಧಿಯ ಒಂದು ರಾಸಲೀಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಎರಡು ಭಾಗಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ– ಮೊದಲ ಭಾಗ, ಒಂದು ಗಂಟೆ ಅವಧಿಯ 'ರಾಸ'. ಎರಡನೆಯದು, ಕೃಷ್ಣ ಪುರಾಣದ ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ 'ಲೀಲೆ'. ರಾಸ– ಪೂರ್ವರಂಗವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಆಚರಣೆ; ಲೀಲೆ– ಒಂದು ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗ. ೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹಲವು ಸಂತರು ಇಂಥ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಲೀಲೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಹಲವು ಭಕ್ತಿಕವಿಗಳ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಇವನ್ನು ಹೆಣೆದಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಳಿಯ ಮರ್ದನ, ಗೋವರ್ಧನಲೀಲಾ, ದಾನಲೀಲಾ, ಉದ್ಧವ ಲೀಲಾ, ಮಖ್ಖನ್ ಚೋರಿ– ಮೊದಲಾದವು ಇಂಥ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲೀಲೆಗಳು.

ರಾಸ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ಕಿರುತೆರೆಯ ಹಿಂದೆ, ಸಿಂಹಾಸನದ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತ ರಾಧಾಕೃಷ್ಣರ ಪೂಜೆಯಿಂದ. ತೆರೆ ತೆಗೆದಮೇಲೆ, ಮೇಳದವರು ರಾಧಾಕೃಷ್ಣರ ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾರೆ; ತುದಿಗೆ, ಗೋಪಿಯರು ಬಂದು ಆರತಿ ಎತ್ತಿ ಅವರನ್ನು 'ರಾಸ'ಕ್ಕೆ ಆಹ್ವಾನಿಸುತ್ತಾರೆ. ರಾಧಾಕೃಷ್ಣರು ವೇದಿಕೆಯಿಂದ ಎದ್ದು ಮುಂದಿನ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾರೆ, ಅಲ್ಲಿಂದ ರಾಸನೃತ್ಯ ಪ್ರಾರಂಭ. ಈ ರಾಸನೃತ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಕೃಷ್ಣರಾಧೆಯರನ್ನು ನಡುವಿಗಿಟ್ಟು



೪.೨೯. ರಾಸಲೀಲಾದ ಕೃಷ್ಣ ರಾಧೆಯರು (ಚಿತ್ರ : ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ)

ಕೊಂಡು ಅವರ ಸುತ್ತ ಗೋಪಿಯರು ವಿವಿಧ ನೃತ್ಯ-ಚಲನೆಯ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಆವರ್ತಿಸುವ ಒಂದು ದೀರ್ಘ ನೃತ್ಯಖಂಡ. ನಿಧಾನವಾಗಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ಲಯವನ್ನು ಏರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೆ ತಲುಪುವ ಈ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ದನಿಗೂಡಿಸುತ್ತ, ತಾಳ ಹಾಕುತ್ತ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಗೆ ತಲುಪುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಗೆ ರಾಸ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ, ಪೂಜೆ-ನೈವೇದ್ಯ-ಪ್ರಸಾದ ವಿನಿಯೋಗ ನಡೆದು, ಲೀಲೆ ಪ್ರಾರಂಭ ವಾಗುತ್ತದೆ.

ಲೀಲೆ, ರಾಸದ ಹಾಗೆ ಬರಿಯ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲ. ಅದು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಥಾಭಾಗದ ನಾಟಕೀಯ ನಿರೂಪಣೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರ, ದೃಶ್ಯ, ಹಾಡು, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಬರುತ್ತವೆ; ಘಟನೆಯಿಂದ ಘಟನೆಗೆ ಕಥೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಉದ್ಧವಲೀಲೆಯನ್ನು ಉದಾ ಹರಣೆಯಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು: ಇದರಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ದೃಶ್ಯ ಗಳಿವೆ. ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯ-ಗೋಕುಲದಲ್ಲಿ ರಾಧೆ ಮತ್ತು ಗೋಪಿಯರು ಮಥುರೆಗೆ ಹೋದ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಹುಡುಕುವ, ವಿರಹದಿಂದ ಅವನಿಗಾಗಿ ಕಾಯುವ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಎರಡನೆಯ ದೃಶ್ಯ ಮಥುರೆಯಲ್ಲಿ. ಅಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನೂ ಗೋಕುಲದ ನೆನಪಿನಿಂದ ತಪ್ತನಾಗಿದ್ದಾನೆ; ಆತನ ಮಂತ್ರಿ ಉದ್ಧವ, ಆತನಿಗೆ, ಈ ಲೌಕಿಕ ಹುಚ್ಚಾಟಗಳನ್ನು ಬಿಡಬೇಕೆಂದು ವೇದಾಂತವನ್ನು ಬೋಧಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಈ ವೇದಾಂತಿಗೆ ಬುದ್ಧಿ ಕಲಿಸಲು ಕೃಷ್ಣ ಒಂದು ಉಪಾಯ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ; ಒಂದು ಸಂದೇಶ ಕೊಟ್ಟು ಆತನನ್ನು ಗೋಕುಲಕ್ಕೆ ಅಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಉದ್ಧವ ಗೋಕುಲದಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ, ಯಶೋದೆ ರಾಧೆಯರ ವಿರಹವನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ, ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಅಮೂರ್ತ ತತ್ವಗಳ ಭಾಷಣವನ್ನೇ ಅವರಿಗೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವರೆಲ್ಲರ ಕೃಷ್ಣಪ್ರೀತಿಯೆದುರು ಇವನ ಭಾಷಣ ಸೋಲುತ್ತದೆ. ಕಡೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಥುರೆಗೆ ಮರಳಿದ ಉದ್ಧವ, ಗೋಕುಲವನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷಿಸಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಕೃಷ್ಣನನ್ನೇ ತರಾಟೆಗೆ ತೆಗೆದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ!

ಒಣವೇದಾಂತಿಯಾಗಿದ್ದ ಉದ್ಧವನನ್ನು ಆರ್ತಭಕ್ತಿಯ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ 'ಮತಾಂತರ'ಗೊಳಿಸಿದ ಈ ಕಥೆ, ರಾಸಲೀಲಾ ಪ್ರಕಾರದ ಒಂದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನಾಟಕಕೃತಿ. ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೇ ಕಾಣಿಸುವಂತೆ, ಇದು ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗದ ನೇರವಾದ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಧ್ಯಮ. 'ರಾಸ' ಭಕ್ತಿಯ ಮನೋಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಉದ್ದೀಪಿಸುವ ಸಾಧನ; 'ಲೀಲೆ' ಪುರಾಣ ಪ್ರತಿಮೆಯೊಂದರ ಮೂಲಕ ಭಕ್ತಿಯ ಸಂದೇಶವನ್ನು ತಲುಪಿಸುವ ಮಾರ್ಗ. ಈ ರಾಸ-ಲೀಲೆಗಳೆರಡೂ ಕೂಡಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ; ಇವತ್ತಿನ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಚಾರ ಮಾಧ್ಯಮ ಮಾಡುವಂತೆ ತಮ್ಮ ಪ್ರಪಂಚದೃಷ್ಟಿಗೆ ಅವರನ್ನು ಹದಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ನಿತ್ಯ ಬಳಕೆಯ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿ ಕೊಂಡು ಸಾದಾ ಭಾಷೆಯಲ್ಲೇ ಅಲೌಕಿಕದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುವ ಭಕ್ತಿಸಾಹಿತ್ಯದ ತಂತ್ರವು ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡಿದೆ; ರಾಸಲೀಲಾ ಭಕ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಕಾಣುವುದು ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ.

ರಾಮನಗರದ ರಾಮಲೀಲಾ

೧೫ರಿಂದ ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಡುವೆ, ಭಾರತದ ವಿವಿಧ ಪ್ರದೇಶದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಕೆಲವು ಸ್ಥೂಲ ಹೋಲಿಕೆಗಳನ್ನು ಕಾಣಿಸುವಂತಿದೆ-ಮೊದಲ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಕೃಷ್ಣಕಥೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿವೆ; ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗದೊಂದಿಗೆ ನಿಕಟವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನಿಟ್ಟು ಕೊಂಡಿವೆ. ಆಮೇಲಿನ ಪ್ರಕಾರಗಳು ರಾಮಕಥೆಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿವೆ; ಹೆಚ್ಚು ಸಾಮಾಜಿಕವಾದ ಉದ್ದೇಶ-ಸಂದರ್ಭ ಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಅನಂತರ, ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರೆದು ಕಥಾನಕಗಳು ರಾಮಕೃಷ್ಣರ ಕಥೆ ಗಳಾಚೆಯೂ ವಿಸ್ತರಿಸಿವೆ; ರಂಗಕಲ್ಪನೆ ಹೆಚ್ಚು ಲೌಕಿಕ-ಲೋಕಧರ್ಮಿ ದಿಕ್ಕಿನತ್ತ ಚಲಿಸಿದೆ. ಕೇರಳದಲ್ಲಿ, ಕೃಷ್ಣನಾಟ-ರಾಮನಾಟ-ಕಥಕ್ಕಳಿಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಈ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೆ ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ರಾಸಲೀಲಾ-ರಾಮಲೀಲಾಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಇಂಥದೇ ದಿಕ್ಕನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಹಾಗಂತ, ರಾಸಲೀಲಾದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ರಾಮ ಲೀಲಾ ಹುಟ್ಟಿತು ಎನ್ನಲಿಕ್ಕೆ ನೇರವಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಾಕ್ಷ್ಯ ಗಳೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಹೆಸರಿನಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ರಂಗ ಕಲ್ಪನೆ-ರಂಗರೂಢಿಗಳ ತನಕ ಹೋಲಿಕೆ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ- ಎರಡರ ಲೀಲೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಸಮಾ ನಾಂತರವಾದದ್ದು. ಎರಡರಲ್ಲೂ ದೈವೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಕ್ಕಳು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾರೆ; ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಅವರನ್ನು 'ಸ್ವರೂಪ'ರೆಂದೇ ಕರೆದಿವೆ; ರಾಸಲೀಲಾದ 'ಸ್ವಾಮಿ' ರಾಮಲೀಲಾದ 'ವ್ಯಾಸ'ನನ್ನು ಹೋಲುತ್ತಾನೆ; ವೇಷ ಭೂಷಣ-ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಒಂದೇ; ಅಭಿನಯ ಕೂಡಾ ಒಂದೇ ಮಾದರಿಯದು- ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ. ಮುಖ್ಯವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿರುವುದು ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಉದ್ದೇಶ-ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ. ರಾಸಲೀಲಾ ದೇವಾಲಯದ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಭಜನೆ-ಆರಾಧನೆಯಾದರೆ ರಾಮಲೀಲಾ ಊರಿನ ರಸ್ತೆ-ರಸ್ತೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಮೆರವಣಿಗೆ-ಉತ್ಸವ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ರಾಸಲೀಲಾ ಸಂಗೀತ-ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟಿದೆ; ರಾಮಲೀಲಾ ದೃಶ್ಯವೈಭವಕ್ಕೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಉತ್ತರಭಾರತದ ಹಲವೆಡೆ ನಡೆಯುವ ರಾಮಲೀಲಾ ಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ರೀತಿಯವಲ್ಲ. ಎಲ್ಲವೂ ತುಳಸೀದಾಸನ

ರಾಮಚರಿತಮಾನಸವನ್ನೇ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯವಿದೆ. ರಂಗಾಂಶಗಳ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿವೆ-ಕೆಲವು ರಾಮಲೀಲಾಗಳು ಬರೀ ಮೂಕ ದೃಶ್ಯಗಳು; ಕೆಲವು ಸಂವಾದವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಕೆಲವು ಕಡೆ ಇಡಿಯ ರಾಮಲೀಲಾ ಒಂದೇ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಡೆದರೆ, ಕೆಲವು ಕಡೆ ಒಂದೇ ರಾಮಲೀಲಾ ಹಲವು ರಂಗಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಹಲವು ವೈವಿಧ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾವೀಗ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವುದು ಕಾಶಿಯ ಸಮೀಪದ ರಾಮನಗರ ಎಂಬ ಊರಿನ ರಾಮಲೀಲಾ ಪ್ರಯೋಗದ ಮೇಲೆ.

ತುಳಸೀದಾಸನ ಮರಣಾನಂತರ, ಆತನ ಶಿಷ್ಯ ಮೇಘ, ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬೨೫ರಲ್ಲಿ, ಮೊದಲ ರಾಮಲೀಲಾ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಸಿದನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದ ಹೊತ್ತಿಗಂತೂ ಕಾಶಿಯ ಬೀದಿಬೀದಿಗಳಲ್ಲಿ ರಾಮಲೀಲಾ ಪ್ರಯೋಗ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದು ನಿಖರವಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರಾಮಲೀಲಾ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತನಾಗಿ, ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಬನಾರಸ್‌ನ ರಾಜ ಉದಿತ ನಾರಾಯಣ ಸಿಂಗ್ ಬಹುಶಃ, ಗಂಗಾನದಿಯ ಆಚೆದಡದ ತನ್ನ ಪುಟ್ಟ ರಾಜ್ಯ ರಾಮನಗರದಲ್ಲಿ ಹೊಸತೊಂದು ಮಾದರಿಯ ರಾಮಲೀಲಾವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದನಂತೆ. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವು ಆತನ ಮಗ-ಮೊಮ್ಮಗನಿಂದ ಪರಿಷ್ಕೃತವಾಗುತ್ತ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ತನ್ನ ಅಪರೂಪದ ರಂಗಸ್ಥಳ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ದೇಶವಿದೇಶದ ಅಭ್ಯಾಸಕಾರರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದೆ.

ಕಾಶಿಯ ರಾಜ ಈ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದು ಧಾರ್ಮಿಕ-ಸಾಮಾಜಿಕ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಂದ. ಪ್ರತಿವರ್ಷ ಕಾಶಿಗೆ ಹೋಗಿ ರಾಮಲೀಲಾ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ರಾಜ, ಒಮ್ಮೆ ಹಾಗೆ ನೋಡಲಿಕ್ಕಾಗದೇ, ತನ್ನೂರಿನಲ್ಲೇ ಇದನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದನೆಂದು ಒಂದು ಐತಿಹ್ಯವಿದೆ. ವೃಂದಾವನದ ರಾಸಲೀಲೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮೂರಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಾಮ ಉತ್ಸವವನ್ನು ನಡೆಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ರಾಜ ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಎಂದು ಇನ್ನೊಂದು ಐತಿಹ್ಯವಿದೆ. ಇವೆರಡಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯದ ಪ್ರಕಾರ, ರಾಜ ಉದಿತನಾರಾಯಣ ಸಿಂಗ್ ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ತನ್ನ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ 'ರಾಜಕೀಯ' ಕಾರಣಗಳಿವೆ. ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದ ಮುಸ್ಲಿಂ ಜನಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಈ ಹಿಂದೂ ರಾಜ, ತನ್ನ ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ರಾಮರಾಜ್ಯದ ಪ್ರಭಾವಳಿ ಒದಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಈ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಅಸ್ತ್ರವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಎಂದು ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ನಿಖರ ಸಮರ್ಥನೆಯಿಲ್ಲವಾದರೂ, ಇವತ್ತಿಗೂ ಈ ರಾಮಲೀಲಾ ಧಾರ್ಮಿಕ-



೪.೨೧೦. ರಾಮನಗರ ರಾಮಲೀಲಾದ ರಾಮಲಕ್ಷ್ಮಣರು
(ಚಿತ್ರ : ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ)



೪.೨೧೧. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆ ಬಾಚಿಕೊಂಡಿರುವ ರಾಮನಗರದ ರಾಮಲೀಲಾ ದೃಶ್ಯ (ಚಿತ್ರ : ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ)

ಸಾಮಾಜಿಕ-ರಾಜಕೀಯ ಉದ್ದೇಶಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪಾಕಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ ಉತ್ಸವ ಎಂಬುದನ್ನು ಎಲ್ಲ ಅಭ್ಯಾಸಕಾರರೂ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ.

ರಾಮಲೀಲಾ ಪ್ರಯೋಗದ ಒಟ್ಟೂ ಸಂಘಟನೆಯಲ್ಲೇ ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಗುಣ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ರಾಮನಗರದ ಈ ಉತ್ಸವ ನಡೆಯುವುದು ಒಂದು ತಿಂಗಳು; ದಸರಾದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಇದಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆಯುವ ತಯಾರಿ ಹಲವು ತಿಂಗಳುಗಳಷ್ಟು ದೀರ್ಘವಾದದ್ದು. ಒಂದು ಕಡೆ, ಆಯಾ ಪಾತ್ರ ಸ್ವರೂಪರಾಗುವ ಮಕ್ಕಳ ಆಯ್ಕೆ-ತರಬೇತಿಗಳು ನಡೆದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ಬೊಂಬಿನ ಭಾರೀ ಆಕೃತಿ ಮೊದಲಾದ ದೃಶ್ಯ ತಯಾರಿಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಹಲವು ಇಲಾಖೆಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಣೆಯಾಗಿರುವ ಈ ತಯಾರಿಯ ಕೆಲಸ-ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಟಕ ಚಕ್ರಗಳಿಗಾಗಿ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಗಿಲ್ಡ್‌ಗಳು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ತಯಾರಿಯನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವಂಥದು.

ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉತ್ಸವದ ಲಕ್ಷಣ ಎದ್ದುಕಾಣುವುದು- ರಾಮನಗರದ ರಾಮಲೀಲಾದ ವಿಶೇಷವಾದ ರಂಗಸ್ಥಳ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ. ಇಲ್ಲಿ, ರಾಮಲೀಲಾ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಅಭಿನೀತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಇಡಿಯ ಊರೇ ಹಲವು ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗಳಿರುವ ರಂಗಸ್ಥಳವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಾತ್, ರಾಮಚರಿತಮಾನಸ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುವ ಸ್ಥಳವೂ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕಥೆ ಸ್ಥಳಾಂತರಗೊಳ್ಳುವಾಗ ನಟರೂ ಚಲಿಸುತ್ತಾರೆ; ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅವರನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಊರಿನ ಅರಮನೆಯ ಸಮೀಪದ ಬೀದಿ ಅಯೋಧ್ಯೆಯಾಗಿ, ತುಸುದೂರದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಟ್ಟಡ ಸಂಕೀರ್ಣ ಜನಕಪುರಿಯಾಗಿ, ಹಲವು ಕೆರೆಹೊಂಡಗಳು ವಿವಿಧ ತೀರ್ಥ-ಸಮುದ್ರಗಳಾಗಿ, ದೂರದ ಒಂದು ಪಾಳು ಕೋಟೆ ಲಂಕೆಯಾಗಿ- ಹೀಗೆ ಇಡಿಯ ಊರೇ ರಾಮಾಯಣದ ಭೂಪಟವನ್ನು ಆವಾಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರಾಮನಗರ ರಾಮರಾಜ್ಯವಾಗುವ, ರಾಮನನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅವನ ಪ್ರಜೆಗಳೂ ಆಗುವ, ರಾಮಲೀಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ರಾಮಾಯಣದ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯೂ ಆಗುವ ಅದ್ಭುತ ಇಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಬೇರೆ ಯಾವ ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಸಿಗದ, ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಬೇರೆ ಊರುಗಳ ರಾಮಲೀಲಾದಲ್ಲೂ ಇರದ, ಇಂಥ ಒಂದು ರಂಗಕಲ್ಪನೆ ಈ ರಾಮಲೀಲಾದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದದ್ದು ಯಾಕೆ? ಹೇಗೆ? ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಕುರಿತ ಹಲವು ಅಭ್ಯಾಸಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಕಾರಣಗಳೆರಡನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಿವೆ. ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಈ ರಂಗಕಲ್ಪನೆ ರಾಮಾಯಣದ ಅಮೂರ್ತ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಮೂರ್ತವಾದ ಕಿರುಪ್ರತಿಮೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಊರಿಗೆ ಭಟ್ಟಿ ಇಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ. ಆದರೆ, ಸಮುದ್ರವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಈ ಊರಿನ ಕೆರೆ ನಿಜವಾದ ಸಮುದ್ರವೇನೂ ಅಲ್ಲ, ಸಮುದ್ರದ ಸೂಚನೆ ಮಾತ್ರ. ಹೀಗೆ, ಲೌಕಿಕ ವಿವರಗಳೇ ಅಲೌಕಿಕ ಆವರಣವೊಂದಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವಾಗುವುದು ಭಕ್ತಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪದೇ ಪದೇ ಕಾಣಸಿಗುವ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗ. ಆ ಪ್ರಯೋಗದ ರಂಗರೂಪಾಂತರವೇ ಈ ರಂಗಸ್ಥಳ. ಇನ್ನು, ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣ, ಪ್ರಾಯಶಃ ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾದದ್ದು. ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಹುಟ್ಟಿದ ಕಾಲ-ದೇಶ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದದ್ದು. ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ, ಈ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುವ ರಾಜ ತನ್ನ ಇಡಿಯ ಸರಹದ್ದನ್ನೇ

ರಾಮರಾಜ್ಯವಾಗಿ ಬಿಂಬಿಸುವ ಇರಾದೆಯಿಂದ ಇಂಥ ತಂತ್ರವನ್ನು ಪ್ರೇರಿಸಿರಬಹುದು. ಇವತ್ತಿಗೂ ಈ ರಾಮಲೀಲಾ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ರಾಜ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವ ರೀತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಇಂಥ ಇರಾದೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಮಹಾರಾಜ ಆನೆಯ ಮೇಲೆ ಕೂತು ಈ ಲೀಲೆಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ; ಜನ ಅವನನ್ನೂ ಒಂದು 'ಪಾತ್ರ'ವಾಗಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡೇ ಈ ಉತ್ಸವವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆತ ಬರದೆ ಲೀಲೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆತ ಸಂಧ್ಯಾವಂದನೆಗೆ ಹೋದಾಗ ಲೀಲೆಗೆ ಮಧ್ಯಂತರ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಡೆಯ ದಿನ ಆತ ಎಲ್ಲ 'ಸ್ವರೂಪ'ರನ್ನೂ ತನ್ನ ಅರಮನೆಗೆ ಆಹ್ವಾನಿಸಿ ಅವರಿಗೆ ಭೂರಿಭೋಜನ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ದೇವರನ್ನು ಆಹ್ವಾನಿಸಿ ತನ್ನ ಅರಮನೆಯನ್ನು ಪವಿತ್ರವಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಲೀಲೆಯ ನಟರನ್ನು ಸತ್ಕರಿಸುವ ಈ ಆಚರಣೆ 'ಇಷ್ಟು ದಿನ ರಾಮನ ವಶದಲ್ಲಿದ್ದ ಭೂಭಾಗವನ್ನು ಮಹಾರಾಜ ಮರಳಿ ತನ್ನ ಹತೋಟಿಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ' ಅರ್ಥವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆಂದು ಒಂದು ಅಭ್ಯಾಸ ಗುರುತಿಸಿದೆ.[೭]

ರಾಮಲೀಲಾದ ದೃಶ್ಯವೈಭವಕ್ಕೂ, ಉತ್ಸವಗುಣಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ರಂಗರೂಢಿ- ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಬೃಹತ್ ಬೊಂಬಿನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಮೂಲಕ ಚಿತ್ರಿಸುವ ತಂತ್ರ. ರಾಮಚರಿತಮಾನಸವು ತನ್ನ ಕಲ್ಪನಾ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಬೃಹತ್ತೆಂದು ಚಿತ್ರಿಸುವ ರಾವಣ, ಕುಂಭಕರ್ಣರಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಇಂಥ ಬೃಹತ್ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ, ವಿಶೇಷವಾದ ರಂಗಪರಿಣಾಮಗಳು ಸಾಧಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ಮೂರಡಿ ಎತ್ತರದ ರಾಮ, ಭಾರೀ ಗಾತ್ರದ ಕುಂಭಕರ್ಣ ಪ್ರತಿಮೆಯೆದುರು ನಿಂತು ಯುದ್ಧ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆತ ಒಂದೊಂದೇ ಬಾಣ ಬಿಟ್ಟಂತೆ ಆ ಪ್ರತಿಮೆಯೊಳಗೆ ಕೂತ ಕೆಲಸಗಾರರು ಕುಂಭಕರ್ಣನ ಒಂದೊಂದೇ ಅಂಗವನ್ನು ಹರಿದು ಬೀಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ತುದಿಗೆ, ಭಾರೀ ಜ್ವಾಲೆಯೊಂದನ್ನು ಉರಿಸಿ, ಆತನ ಆತ್ಮ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಏರಿದ್ದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದೇ ರೀತಿ, ರಾವಣನ ಸಾವನ್ನು ಪಟಾಕಿ ತುಂಬಿದ ಬೃಹತ್ ಪ್ರತಿಮೆಗೆ ಬೆಂಕಿಹಚ್ಚುವ ಮೂಲಕ ತೋರಿಸುವುದು ಉತ್ತರಭಾರತದಾದ್ಯಂತ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಪರಿಚಿತವಾದ ಒಂದು ರಂಗಪ್ರತಿಮೆ. ಇಂಥ ರಂಗಪ್ರತಿಮೆಗಳು ರಾಮಲೀಲಾದ ಗಾತ್ರವನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸುತ್ತವೆ; ಆ ಇಡೀ ಲೀಲೆಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಉತ್ಸವವಾಗಿಸುತ್ತವೆ.

ನಿಜವಾಗಿ, ರಾಮನಗರದ ರಾಮಲೀಲಾವನ್ನು ಒಂದು 'ಉತ್ಸವ' ಎನ್ನಬೇಕೇ ಹೊರತು 'ನಾಟಕ' ಎನ್ನಲಿಕ್ಕೆ ಬಾರದು. ಅದರ ರಂಗಾಂಶಗಳ ವೈಶಾಲ್ಯವೂ ಅಂಥದು; ಸೇರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಅದೇ ಪ್ರಮಾಣದ್ದು. ಹಲವು ಸಾವಿರದಷ್ಟಿರುವ ಅಂಥ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮೂಹದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ 'ರಾಮಾಯಣಿ'ಗಳು ಕೂತು ರಾಮಚರಿತಮಾನಸವನ್ನು ಪಠಿಸುತ್ತಾರೆ; ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಇದರ ಅಭಿನಯ ನಡೆಯುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ದೂರದೂರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಈ ಪಠಣ-ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ಮುನ್ನಡೆಸುವವರು 'ವ್ಯಾಸ'ರು. ಉತ್ಸವಕ್ಕೆ ಇಂಥ ವೈಶಾಲ್ಯ ಇರುವುದರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನೂ ಈ ಪ್ರಯೋಗದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳನ್ನೂ ವೀಕ್ಷಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಒಂದೇ ಆತ ರಾಮಾಯಣಿಗಳ ಸಮೀಪ ನಿಂತು ಪಠಣವನ್ನು ಕೇಳಬೇಕು ಅಥವಾ ಸ್ವರೂಪರ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಿ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ಹೀಗೆ, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಎಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದರ ಮೇಲೆ ಆತನಿಗೆ ಸಿಗುವ ಈ ಉತ್ಸವದ ಅನುಭವ ಅವಲಂಬಿಸಿರುತ್ತದೆ.

ಇಂಥ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಈ ಲೀಲೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಸಂವಹನೆಯನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತದೆ? ಈ ಲೀಲೆಯ ಹಲವು ರಂಗಾಂಶಗಳು ಹೇಗೆ ಏಕತ್ರಗೊಂಡು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವಿಕೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತವೆ? ಬೇರೆಬೇರೆ ಕಡೆ ನಡೆಯುವ ಪಠಣ-ದೃಶ್ಯಗಳು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಯಾವ ರೀತಿಯ ಕಥನಕ್ರಮವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತವೆ? ಈ ಸ್ವಾರಸ್ಯಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಿರು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ವರ್ಣನೆಯೊಂದನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಲೀಲೆಯ

೪.೨೧೨. ರಾಮನಗರ ರಾಮಲೀಲಾದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಒಂದು ಬೊಂಬಿನ ಪ್ರತಿಮೆ (ಚಿತ್ರ : ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ)



೨೯ನೆಯ ದಿನ, ರಾಮ ಅಯೋಧ್ಯೆಗೆ ಮರಳಿದಾಗ, ಭರತ ಆತನನ್ನು ಎದುರುಗೊಳ್ಳುವ 'ಭರತಮಿಲಾಪ' ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ದೃಶ್ಯದ ಒಂದು ತುಣುಕು ಇದು:

"…..ಎಲ್ಲ ಕಣ್ಣುಗಳೂ ಸ್ವರೂಪರು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಆ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ನಟ್ಟಿವೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ, ಉರಿವ ಬೆಳಕಿನ ಜ್ವಾಲೆಗಳ ಹಿಂದೆ, ಮಿರುಗುವ ಬಟ್ಟೆಯ ಆ ಪುಟ್ಟ ಆಕೃತಿಗಳು ರಥದ ಮೇಲೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುತ್ತವೆ. ಆ ರಥ, ರಸ್ತೆಯ ನಡುವೆ ಕಟ್ಟಿದ ವೇದಿಕೆಯ ಒಂದು ಪಾರ್ಶ್ವಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಆ ವೇದಿಕೆಯ ಒಂದು ತುದಿಗೆ ಭರತ-ಶತ್ರುಘ್ನ-ವಸಿಷ್ಠರು ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ; ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಗೆ ರಾಮ-ಲಕ್ಷ್ಮಣ-ಜಾನಕಿಯರು ವಾನರಸೇನೆಯೊಂದಿಗೆ ನಿಂತಿದ್ದಾರೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ, ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ನಿಂತುಬಿಡುತ್ತದೆ.

ರಾಮಾಯಣಿಗಳು ಆ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಓದಿ ಮುಗಿಸುವ ತನಕ, ಸ್ವರೂಪರು ಕಾಯುತ್ತಾರೆ. ಅತ್ಯಂತ ನಾಟಕೀಯವಾದ ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಲೀಲೆ ವಿಲಂಬಿತ ಲಯದಲ್ಲಿ ಮುನ್ನಡೆಯತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಿಲಂಬಲಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ಚೆಲ್ಲಾಟವಾಡಿ ಅವರನ್ನು ಭಕ್ತಿಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಗೆ ಉದ್ದೀಪಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಗಚಲನೆಯೂ ಈ ವಿಲಂಬದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ಅರ್ಥಪಡೆದು, ಪ್ರತಿ ಗಳಿಗೆಯೂ ದೈವೀ ಇತಿಹಾಸದ ಪ್ರಮುಖ ಕ್ಷಣವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಮುಗಿಯುವುದೇ ಇಲ್ಲವೇನೋ ಎಂಬಂಥ ಈ ನಿಲುಗಡೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕಾಯುತ್ತಾರೆ- ಮುಂದೆ ಏನಾಗಲಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಬಲ್ಲ ನಿರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ. ಆಗ ತಟ್ಟನೆ, ರಾಮ-ಲಕ್ಷ್ಮಣ-ಜಾನಕಿಯರು ರಥದಿಂದಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ; ಜನರ ಉದ್ಗಾರದೊಂದಿಗೆ ಭರತ ರಾಮನತ್ತ ಓಡಿ ಅವನ ಕಾಲಿಗೆರಗುತ್ತಾನೆ; ಶತ್ರುಘ್ನ ಅವನನ್ನು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮೊದಲು ಭರತನ, ಆಮೇಲೆ ರಾಮನ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಘೋಷಿಸುತ್ತಾರೆ; ಇಡಿಯ ಊರು ಈ ಘೋಷಣೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಮ ತಮ್ಮನನ್ನು ಆಲಂಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈಗ, ಐವರು ಸ್ವರೂಪರೂ ಭುಜಕ್ಕೆ ಭುಜ ಕೂಡಿಸಿ ಸಾಲಾಗಿ ನಿಂತು ಎಲ್ಲ ದಿಕ್ಕಿಗೂ ತಿರುಗಿ ತಮ್ಮನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಬೆಳಗುವ ಜ್ವಾಲೆಗಳ ಮಿಂಚಿನಲ್ಲಿ, ಈ ಆಕೃತಿಗಳು, ದೂರದಿಂದ, ಮಿನುಗುವ ಮಿಣುಕುಗಳಂತೆ ಹೊಳೆಯುತ್ತವೆ."[೮]

ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಕ್ತಿಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುವ, ಅದರ ಜತೆಗೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉತ್ಸವದ ವಿಜೃಂಭಣೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ರಾಮಲೀಲಾದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಗುಣ ಈ ವರ್ಣನೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ರಾಮಚರಿತ ಮಾನಸವೆಂಬ ಭಕ್ತಿಕಾವ್ಯವನ್ನು ರಾಮಲೀಲಾ ಎಂಬ ಧಾರ್ಮಿಕ-ಸಾಮಾಜಿಕ-ರಾಜಕೀಯ ಉತ್ಸವವಾಗಿ ಈ ಪ್ರಕಾರ ಪರಿವರ್ತಿಸುವುದು ಇಂಥ ಗುಣದಿಂದಲೇ.

ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೆ

ಕೃಷ್ಣನಾಟ, ಯಕ್ಷಗಾನ, ರಾಸಲೀಲಾ ಮತ್ತು ರಾಮಲೀಲಾ- ಈ ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹಾಗೂ ಇವುಗಳ ಸಂಗಡ ಬಾಳಿ ಬದುಕಿದ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ನೂರು ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು- ಇವೆಲ್ಲ ಆಯಾಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಆ ಯುಗದ ಅಂತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಸುನೀಗಿದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವು ಇವತ್ತಿಗೂ ಉಳಿದಿವೆ; ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗವೊಂದರ ಜತೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಜೀವಂತ ಸಂವಹನೆಯ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇದು, ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಲಿಕ್ಕಿರುವ ಅನುಕೂಲ-ತೊಡಕು ಎರಡೂ ಹೌದು. ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಜೀವಂತ ನಿದರ್ಶನ ಇಂದಿಗೂ ನಮ್ಮೆದುರಿಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಅನುಕೂಲ; ಆದರೆ ತೊಡಕು- ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಇವತ್ತು ಇರುವ ಹಾಗೆ ತಮ್ಮ ಆರಂಭದ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಇದ್ದಿರುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದು. ಕಾಲ ಬದಲಾದಂತೆ ಎಷ್ಟೋ ಪ್ರಕಾರಗಳು ತಮ್ಮ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶ-ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನೇ ಬದಲಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ; ಬದಲಾಗುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕಾಪೇಕ್ಷೆಗೆ ಹೊಂದಿ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ಬದಲಾಗಿವೆ.

ಅಂಥ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಉಬ್ಬರ- ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮ ಮತ್ತು ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಾಗಿದೆ. ಆಗ ಭಾರತದ ಮೇಲೆ ಬೀಸಿದ ಹೊಸಗಾಳಿ ಹಲವು ಭಕ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಲೌಕಿಕಗೊಳಿಸಿದೆ; ಹೊಸ ಲೌಕಿಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನೇ ಹುಟ್ಟಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ಮುಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದ ವಸ್ತು.

ಉಲ್ಲೇಖಗಳು :

೧. Kosambi, D. D, Myth and Reality, Bombay 1962, ಪುಟ ೩೦-೩೬.
೨. Zarrilli, Philip, The Kathakkali Complex, New Delhi 1984, ಪುಟ ೩೭-೫೫.
೩. Bharucha, Rustom, Theatre and the World, New Delhi 1990, ಪುಟ ೨೨೩-೨೨೪.
೪. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ ಕೆ., ಯಕ್ಷಗಾನ, ಮೈಸೂರು ೧೯೭೪.
೫. ಚಿನ್ನಪ್ಪ ಗೌಡ ಕೆ., ಭೂತಾರಾಧನೆ : ಜಾನಪದೀಯ ಅಧ್ಯಯನ, ಮಂಗಳಗಂಗೋತ್ರಿ ೧೯೯೦, ಪುಟ ೨೧೯-೨೩೮.
೬. Kapur, Anuradha, Thinking about Tradition: The Ramlila of Ramnagar, Journal of Arts & Ideas, Jan-Mar 1988, ಪುಟ ೧೬-೨೦.
೭. ಅದೇ, ಪುಟ ೮-೯ ಮತ್ತು ೨೪-೨೬.
೮. ಅದೇ, ಪುಟ ೧೪.

೪.೨

ಲೌಕಿಕದ ಕಡೆಗೆ... ಲೋಕಧರ್ಮಿಯ ಕಡೆಗೆ...

೧೫ನೆಯ ಶತಮಾನದ ತುದಿ, ೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ, ಎರಡು ಹೊಸ ಪಾತ್ರಗಳು ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದವು. ಒಬ್ಬ– ಪಡಗಿನ ಮೇಲೆ ಕಲ್ಲಿಕೋಟೆಗೆ ಬಂದಿಳಿದ ವಾಸ್ಕೋ–ಡ–ಗಾಮ. ಇನ್ನೊಬ್ಬ– ವಾಯುವ್ಯದಿಂದ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದ ಬಾಬರ್. ಬಾಬರನ ಪ್ರವೇಶ ಮುಂದೆ ಬೆಳೆದ ಮೊಘಲ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದರೆ ವಾಸ್ಕೋ–ಡ–ಗಾಮನ ಆಗಮನ ಆಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳಿಗೆ, ವಸಾಹತುಶಾಹೀ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಯಾಯಿತು. ರಾಜ್ಯಾಡಳಿತದಿಂದ ತೊಡಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ತನಕ, ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸವು ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದ್ದು ಈ ಎರಡು ಶಕ್ತಿಗಳ ಮೂಲಕವೇ.

ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೬ರಿಂದ ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ವರೆಗೆ, ಮೊಘಲ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ, ಏಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸುಲ್ತಾನರ ಮೂಲಕ, ಭಾರತದ ಬಹುಭಾಗವನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿ ಆಡಳಿತ ನಡೆಸಿತು. ಈ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವು ಹಿಂದಿನ ಮೌರ್ಯಗುಪ್ತ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ, ಹಲವು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಾಜ್ಯ–ಜಹಗೀರುಗಳ ಒಕ್ಕೂಟ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿತ್ತು. ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಭೂಕಂದಾಯ, ಪರ್ಷಿಯನ್ ಮಾದರಿಯ ಆಡಳಿತಶಾಹೀ ಚೌಕಟ್ಟುಗಳು ಈ ಜಹಗೀರುಗಳನ್ನು ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯದ ಛತ್ರಿಯಡಿಗೆ ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದವು. ಅಕ್ಬರನಂತಹ ಸಮರ್ಥ ಸುಲ್ತಾನರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಒಕ್ಕೂಟ ಬಿಗಿಯಾಗಿತ್ತು; ತುದಿತುದಿಗೆ ಇದು ಸಡಿಲವಾಗುತ್ತ ಹೋಗಿ ಒಂದೊಂದೇ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಾಜ್ಯಗಳು ಬ್ರಿಟಿಷರ ಹತೋಟಿಗೆ ಹಸ್ತಾಂತರಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದವು.

ಮೊಘಲ್ ಆಡಳಿತದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಸಾಧನೆ– ಲೌಕಿಕವಾದ ಒಂದು ಆಡಳಿತ ಯಂತ್ರದ ನಿರ್ಮಾಣ. ಮೊಘಲರು ಮೂಲತಃ ತುರ್ಕಿಯವರಾದರೂ ಅವರಿಗೆ ಮೋಹ ಬೆಳೆದದ್ದು ಮಧ್ಯ ಏಷಿಯಾದಲ್ಲಿ ಅವರು ಕಂಡ ಪರ್ಷಿಯನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ. ಹಾಗಾಗಿ ತಮ್ಮ ಆಡಳಿತ ಯಂತ್ರವನ್ನು ಅವರು ಹಿಂದೂ–ಮುಸ್ಲಿಂ ಮೂಲಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಪರ್ಷಿಯನ್ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇದು ಮೊಘಲ್ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಧರ್ಮನಿರಪೇಕ್ಷತೆಯ ಲೌಕಿಕ ಗುಣವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಈ ಗುಣ ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತಗೊಳ್ಳದೆ, ಸಹಜವಾಗಿಯೇ, ಆ ಕಾಲದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲೂ ಪ್ರತಿಫಲಿತವಾಗಿದೆ. ಕಟ್ಟಡ, ಉದ್ಯಾನ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಚಿತ್ರಕಲೆ, ವೇಷಭೂಷಣ, ನಡಾವಳಿ, ಆಚರಣೆಗಳು– ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಪರ್ಷಿಯನ್ ಪ್ರಭಾವವು ಸ್ಥಳೀಯ ಹಿಂದೂ–ಮುಸ್ಲಿಂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿ ಹೊಸ ಪಾಕವನ್ನು

ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ; ಇವತ್ತಿನವರೆಗೂ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿರುವ ಹೊಸ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಮೂಲವಾಗಿದೆ.

ಸ್ಥಳೀಯ ಮತ್ತು ಪರ್ಷಿಯನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಇಂಥ ಸಹಯೋಗ– ಸಾಹಿತ್ಯ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಆದಷ್ಟು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣ– ಮೊಘಲ್ ಅರಸರು, ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಯೆಂಬ ಕಾರಣದಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಆಸ್ಥಾನ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಡದೇ ಇದ್ದದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ, ಈ ಕಾಲ, ಆಸ್ಥಾನ ರಂಗಭೂಮಿ– ಆಸ್ಥಾನ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ, ಈ ಕಾಲವನ್ನು ಕೆಲವು ರಂಗ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿಷ್ಕ್ರಿಯ ಯುಗ ಎಂದು ಹೇಳುವುದಿದೆ. ಅದು ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ನೋಡಿದ ಹಾಗೆ, ಈ ಆಸ್ಥಾನಗಳಿಂದ ದೂರದಲ್ಲಿ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪಾಳೆಯಪಟ್ಟುಗಳು, ದೇವಾಲಯಗಳು, ಗ್ರಾಮಸಮುದಾಯಗಳು ವಿವಿಧ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ದೃಢವಾಗಿ ಪೋಷಿಸಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಮೊಘಲ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವು ತನ್ನ ಉತ್ತುಂಗದ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ದೃಢತೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಮೂಲಕ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಉಬ್ಬರಕ್ಕೆ ಸಹಾಯವನ್ನೇ ಮಾಡಿತು.

ಈ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ 'ರಾಜಕೀಯ'ಕ್ಕೂ ಇಂತಹ ಸಂಬಂಧ ಇದ್ದಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಏಳುಬೀಳುಗಳು ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಮೇಲೆ ವಿಶೇಷ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಲಿಲ್ಲ. ಯಾವ ಸುಲ್ತಾನ ಬೀಳಲಿ, ಯಾವ ರಾಜ ಆಳಲಿ– ಅದು ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಪೋಷಣಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಮಗೆ ಈ ಕಾಲಾವಧಿಯ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೆಲ್ಲ ರಾಜಕೀಯಾತೀತವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದ್ವೀಪಗಳು ಎಂಬ ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟುವುದಿದೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇದುವರೆಗೂ ಬಂದ ಬಹುತೇಕ ಬರಹಗಳು ಇಂಥ ಭ್ರಮೆಯನ್ನೇ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಈ ಇಡೀ ರಂಗಸಂಸ್ಕೃತಿಯೇ ಲೌಕಿಕ ವಹಿವಾಟುಗಳಿಗೆ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸದ 'ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನ ಪರಂಪರೆ' ಎಂಬ ಮಿಥ್ಯೆಯೂ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ.

ಈ ಅವಧಿಯ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ರಂಗಪ್ರಕಾರವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಅದರ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದರೂ ಈ 'ನಿರ್ಲಿಪ್ತ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನ ಪರಂಪರೆ'ಯ ಸುಳ್ಳು ಬಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯ ಎಲ್ಲ ದಾಖಲೆ ನಮಗೆ ಸಿಗದಿರಬಹುದು; ಆದರೆ ಸಿಗುವಷ್ಟೇ ದಾಖಲೆಗಳು ಅದು ಒಂದು ನಿಶ್ಚಲ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ದೃಢವಾಗಿಯೇ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ, ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ೧೬ರಿಂದ ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಡುವೆ ಆದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಒಂದು ರೀತಿಯವು. ಆಗ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಪೋಷಣಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವು ಹಲವು ಶೈಲಿಗಳಾಗಿ ಕವಲೊಡೆಯುವ, ಬೇರೆ ಕವಲುಗಳನ್ನು ಸಂಗಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಇನ್ನೊಂದು ರಂಗ ಪ್ರಕಾರದೊಡನೆ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು–ಪಡೆಯುವ ವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದೆ. ಆಮೇಲೆ, ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಮುಂದೆ ಆದ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯವು. ಆಗ, ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಪೋಷಣಾವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೇ ಬುಡಮಟ್ಟ ಅಲ್ಲಾಡಿಸಿಬಿಟ್ಟವು. ಆದರಿಂದಾಗಿ, ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಎದ್ದುಕಾಣುವ ವ್ಯಾಪಕ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳು ಸಂಭವಿಸಿದವು. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನ, ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ತಿರುವು.

ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನ

ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ಶತಮಾನದ ರಾಜಕೀಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಚಿತ್ರ– ಮೊಘಲ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಅವನತಿ ಮತ್ತು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತದ ಸ್ಥಾಪನೆ. ೧೭೫೦ರಿಂದ ೧೮೫೦ರ ವರೆಗಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಮೊಘಲ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ತನ್ನ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಕಳಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ನಾಮಾವಶೇಷದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಲುಪಿತು; ಹಲವು ನಿರ್ಣಾಯಕ ಕದನಗಳನ್ನು ಗೆಲ್ಲುತ್ತ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು ಈ ದೇಶದ ಆಡಳಿತಗಾರರೂ ಆಗಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದರು. ಈ ರಾಜಕೀಯ ಬದಲಾವಣೆಯು ಭಾರೀ ಪ್ರಮಾಣದ ಸಾಮಾಜಿಕ–ಆರ್ಥಿಕ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳ ಮಹಾಪೂರವನ್ನೇ ತೆರೆಯಿಸಿತು. ಬ್ರಿಟಿಷರು ಮೊಘಲ್ ಆಡಳಿತ ಯಂತ್ರವನ್ನೇ ಮೂಲಮಾದರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡರು. ಆದರೆ, ಹಲವು ಹೊಸ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅದರ ರೂಪವನ್ನೇ ಬದಲಿಸಿಬಿಟ್ಟರು. ಇಂಥ ವ್ಯಾಪಕ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ– ಭೂ ಒಡೆತನದ ಮರು ಹೊಂದಾಣಿಕೆ. ಈ ಮರುಹೊಂದಾಣಿಕೆ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ವಿಧೇಯತೆಯ ಮೇಲೆ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದ ಜಹಗೀರು–ಜಮೀನುದಾರೀ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಒಡೆದು ಸರ್ಕಾರದ ನೇರ ಹತೋಟಿಗೆ ಸಿಗುವ, ಹಣದ ಲೇವಾದೇವಿಯೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿರುವ ಭೂ ಒಡೆತನದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ, ಆಮೇಲೆ ಭಾರತದ ಉಳಿದ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ಉಂಟುಮಾಡಿತು.

ಅದೇ ರೀತಿ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮುದಾಯಗಳ ಮೇಲೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಡಳಿತ ಮಾಡಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಹಾರ– ಕರಕುಶಲ ಕಸಬುಗಳ ನಾಶ. ಹಲವು ಆರ್ಥಿಕ ತಜ್ಞರು ಗುರುತಿಸಿರುವ ಹಾಗೆ, ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಆರೋಗ್ಯವಂತವಾಗಿದ್ದ ಭಾರತದ ಆರ್ಥಿಕ ಬಲ, ಅದೇ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ದುರ್ಬಲ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಲುಪಿತು. ಭಾರತದ ಕರಕುಶಲ ಕಸಬುಗಳು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಉದ್ಯಮಗಳೊಂದಿಗೆ ಪೈಪೋಟಿ ಮಾಡಲಾಗದೇ ಸೋತವು; ಇಡಿಯ ಭಾರತ ಕಚ್ಚಾವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುವ ಮೂಲವಾಗಿ, ಸಿದ್ಧವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕೊಳ್ಳುವ ಪೇಟೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿತು.

ಈ ಎರಡು ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೋಷಣಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಪೆಟ್ಟು ಕೊಟ್ಟವು. ಕೃಷಿ ಸಮುದಾಯದ ಪೋಷಣೆ, ಕುಶಲಕರ್ಮಿ ವರ್ಗದ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವಿಕೆ– ಇವೆರಡು ಕಂಬಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದ್ದ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಅವೆರಡೂ ಆಧಾರಗಳು ಕುಸಿದು ಹೊಸ ಪೋಷಣಾ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಕೆಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳು ಬೇರೆ ಆಧಾರವೇನೂ ಸಿಕ್ಕದೆ ನಾಮಾವಶೇಷವಾದರೆ, ಕೆಲವು ಇದ್ದುದರಲ್ಲೇ ಜೀವ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಉಳಿದವು. ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ತಮ್ಮ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡು, ಹೊಸತಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಶ್ರೀಮಂತ ಭೂಮಾಲಿಕ ವರ್ಗದ ಅಭಿರುಚಿಗಳಿಗೆ ಒಗ್ಗುವಂತೆ ಬದಲಾದವು. ಇವು ಹೊಸ ಗಾಳಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡು ವ್ಯಾಪಾರೀ ಪೈಪೋಟಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡವು; ಲೌಕಿಕ–ಲೋಕಧರ್ಮೀ ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿ ಮರುಹುಟ್ಟು ಪಡೆದವು. ಹೀಗೆ, ೧೮–೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪರ್ವಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರೂಪ ಪಡೆದ ಇಂಥ ಕೆಲವು ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನಾವೀಗ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕು.

ಬಂಗಾಲದ ಜಾತ್ರಾ

ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಇತಿಹಾಸವು ನಿಶ್ಚಲವಾದದ್ದೆಂದು ಭಾವಿಸುವವರು ಮೊದಲು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಪ್ರಕಾರ– ಬಂಗಾಲದ ಜಾತ್ರಾ. ಸುಮಾರು ೫೦೦ ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಹಲವುಬಾರಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡಿದೆ; ೧೮–೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸಂಧಿಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅವತಾರವನ್ನೇ ಎತ್ತಿದೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಮೊದಲ ೨೦೦–೩೦೦ ವರ್ಷಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ದಾಖಲಾಗಿಲ್ಲ. ಕಡೆಯ ನೂರಿನ್ನೂರು ವರ್ಷದ ಕಥೆ ವಿವರವಾಗಿಯೇ ದಾಖಲಾಗಿದೆ.[೧]

ಜಾತ್ರಾ ಪ್ರಕಾರದ ಮೂಲವನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಗಂಟುಹಾಕುವ ಪಂಡಿತರಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ, ಸಮರ್ಥನೀಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ಕುರುಹು ಕಾಣಿಸುವುದು ಬಂಗಾಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂತ ಚೈತನ್ಯ (೧೪೮೫–೧೫೩೩)ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಆತ, ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಗೀತಗೋವಿಂದ ಮತ್ತು ರಾಸಲೀಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ರುಕ್ಮಿಣೀಹರಣ ಎಂಬ ನಾಟಕ ಬರೆದನಂತೆ; ಅದರಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ಪಾತ್ರವನ್ನೂ ವಹಿಸಿದನಂತೆ. ಈ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುವ ಚೈತನ್ಯನ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆಗಳಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ಜಾತ್ರಾ ಪ್ರಕಾರದ ಮೂಲರೂಪ ಇತ್ತೆಂಬ ಸೂಚನೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೇ ಆಮೇಲೆ ಜಾತ್ರಾ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಬಂತು ಎನ್ನಲಿಕ್ಕೆ ಆಧಾರಗಳಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ, ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದವರೆಗೆ ಕೀರ್ತನ, ಕವಿಗಾನ, ನಟ–ಗೀತ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ಕೃಷ್ಣ ಕಥಾನಕಗಳು ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದವು. ಪ್ರಾಯಶಃ ಇವುಗಳ ಜತೆಯೇ ಇದ್ದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರವು ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣಜಾತ್ರಾ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಪಡೆದು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ.

೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಮುಂದೆ, ಜಾತ್ರಾ ಪ್ರಕಾರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ರೋಚಕ ಕಥೆ ಮೊದಲುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಜಾತ್ರಾ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಕೃಷ್ಣಕಥೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ. ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕೃಷ್ಣ ಜಾತ್ರಾದಿಂದ ಇನ್ನೂ ಮೂರು ಹೊಸ ಜಾತ್ರಾಗಳು ಉದ್ಭವಿಸಿದವು. ರಾಮಜಾತ್ರಾ, ಶಿವಜಾತ್ರಾ, ಕಾಳೀ ಜಾತ್ರಾ ಎಂಬ ಈ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹೆಸರಿನಲ್ಲೇ ಸೂಚಿತವಾದ ಹೊಸ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದವು. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಲ, ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಕಾಣತೊಡಗಿತು. ಹೊಸ ಭೂ ಒಡೆತನದ ಪದ್ಧತಿ ಬಂಗಾಲೀ ಸಮಾಜವನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತ ಭೂಮಾಲಿಕರ ಮತ್ತು ನಿರ್ಗತಿಕ ಕೃಷಿಕರ ವರ್ಗಗಳಾಗಿ ಒಡೆಯಿತು. ಆಗ, ಜಾತ್ರಾ ಪ್ರಕಾರ ತನ್ನ ಪೋಷಣೆಗಾಗಿ ಶ್ರೀಮಂತ ಭೂಮಾಲಿಕ ವರ್ಗವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಆಗ ಹುಟ್ಟಿದ ಒಂದು ಹೊಸ ಕಥಾನಕ– ವಿದ್ಯಾಸುಂದರ ಜಾತ್ರಾ. ಇದು ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕವಿ ಭರತಚಂದ್ರರಾಯ್ ಎಂಬಾತನ ಕಾವ್ಯದಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಥೆ; ವಿದ್ಯಾ–ಸುಂದರ ಎಂಬ ಇಬ್ಬರು ಪ್ರೇಮಿಗಳ ಭಾವೋದ್ರೇಕಕಾರೀ ವೃತ್ತಾಂತ. ಈ ವಿದ್ಯಾಸುಂದರ ಜಾತ್ರಾ ಇಂಥ ಹೊಸ ಪ್ರೇಮಕಥೆಯ ಜಾತ್ರಾಗಳ ಪ್ರವಾಹವನ್ನೇ ಉದ್ಘಾಟಿಸಿತು– ಪ್ರೀತಿ, ಪೈಪೋಟಿ, ಸಾಹಸ, ಹಣ, ಅಪಹರಣ, ಕೊಲೆ,



೪.೩೧. ಜಾತ್ರಾದ ಒಂದು 'ಜನಪ್ರಿಯ' ಸನ್ನಿವೇಶ
(ಚಿತ್ರ : ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ)

ಭಯಾನಕ ದುರಂತ ಮೊದಲಾದ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾದ ಮಸಾಲೆಗಳನ್ನು ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಹೊಸ ಜಾತ್ರಾಗಳು ರಚಿತವಾದವು. ಬಂಗಾಲದಾದ್ಯಂತ ಮತ್ತು ಬಂಗಾಲೀ ಜಮೀನ್ದಾರರು ಪಕ್ಕದ ರಾಜ್ಯಗಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ನೆಲೆಸಿದಾಗ ಆ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಹೊಸ ಜಾತ್ರಾ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು; ಸಾಮುದಾಯಿಕ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿದ್ದ ಜಾತ್ರಾ ಮೇಲುವರ್ಗದ ಜಮೀನುದಾರರ ಸಮೂಹ ರಂಜನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ನೆಲೆಯಾಯಿತು.

೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಜಾತ್ರಾ ಪ್ರಕಾರದ ಈ 'ಲೌಕಿಕಕರಣ'ದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾಯಿತು. ಜತೆಗೆ, ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲೂ ಲೋಕಧರ್ಮಿ ರೂಢಿಗಳು ಸೇರತೊಡಗಿದವು. ಹಿಂದೆ ಜಾತ್ರಾದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ-ಕಥಾವಾಚನಗಳೇ ಪ್ರಯೋಗದ ಮುಖ್ಯ ರಂಗಾಂಶಗಳಾಗಿದ್ದರೆ ಈಗ, ಆಡುಮಾಡಿನ ಸಂಭಾಷಣೆ, ನರ್ತನ, ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜವನ್ನು ಒರಟಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳು- ಇವೆಲ್ಲ ಸೇರಿಕೊಂಡವು. ಕಥಾವ್ಯಾಪ್ತಿಯೂ ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರಗೊಂಡಿತು- ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸ, ಕಲ್ಪನೆ ಎಲ್ಲ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾದ ಅಚ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಎರಕಹೊಯ್ದು ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವಾದವು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ, ಸಮಾಜದ ಯಾವುದೇ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೂ ಜಾತ್ರಾ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ತಾಕದೆ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ- ಸ್ವದೇಶೀ ಚಳುವಳಿಯ ಉಬ್ಬರದಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ 'ಸ್ವದೇಶೀ ಜಾತ್ರಾ' ಎಂಬ ಒಂದು ಶಾಖೆಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಗಾಂಧಿ, ರಾಮಮೋಹನರಾಯ್, ಹಿಟ್ಲರ್- ಮೊದಲಾದ ಖ್ಯಾತನಾಮರು ಜಾತ್ರಾ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದರು. ತೀರ ಈಚೆಗೆ, ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್ ಸರ್ಕಾರ ಕೂಡಾ ಚುನಾವಣಾ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಈ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಹೀಗೆ, ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದೀಚೆಗೆ ಜನರಂಜನೆಯ ಉದ್ಯಮವಾಗಿ, ಸಮೂಹ ಸಂವಹನೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಜಾತ್ರಾ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಬೇರುಬಿಟ್ಟಿತು.

ಜಾತ್ರಾ ಪ್ರಕಾರದ ರಂಗಾಂಶಗಳು

ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದೀಚೆಗೆ ಹೊಸ ಅವತಾರವೆತ್ತಿದ ಈ ಜಾತ್ರಾಪ್ರಕಾರವು ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಾಂಗಗಳಲ್ಲೂ ಪೂರ್ಣ ಲೌಕಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇದರ ಪ್ರಯೋಗ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಾಗಲೀ, ತಂಡದ ಸಂಘಟನೆಯಲ್ಲಾಗಲೀ ಯಾವುದೇ 'ಧಾರ್ಮಿಕ' ಸಂಬಂಧ ಇಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವ ಜನರೂ ಯಾವುದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಜಾತಿ-ಸಮುದಾಯಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತರಲ್ಲ. ಕೃಷಿಕರು, ಕೂಲಿಕಾರರು, ಚಿಲ್ಲರೆ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು, ನೌಕರರು- ಹೀಗೆ ಕೆಳ ಮತ್ತು ಕೆಳಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಪ್ರಕಾರ ಇದು. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಜಾತ್ರಾ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ದುರ್ಗಾಪೂಜೆಯಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉತ್ಸವಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಆಮೇಲೆ ಅದು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಉದ್ಯಮ

ವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಒಬ್ಬ ನಿರ್ಮಾಪಕನ ಬಂಡವಾಳದಿಂದ, ಹಲವು ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕರ ನಿರ್ವಹಣೆಯಲ್ಲಿ ೪೦–೬೦ ಜನರ ಜಾತ್ರಾ ಕಂಪೆನಿಗಳು ಊರೂರು ತಿರುಗಾಡಿ ಟಿಕೇಟು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಡತೊಡಗಿದವು. ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಈ ಕಂಪೆನಿಗಳಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಸೇರ್ಪಡೆಯೂ ಆಯಿತು. ಜಗಮಗಿಸುವ ಸೀನರಿ ಒಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಆಮೇಲೆ ಬಂದ ಬಂಗಾಲೀ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಆಗಲೇ ತಯಾರಾಗಿತ್ತು.

ಜಾತ್ರಾ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಯುವುದು ಸುತ್ತ ನಾಲ್ಕೂ ಕಡೆ ಜನ ಕೂರುವ ಸುಮಾರು ೧೬ ಅಡಿ ಉದ್ದಗಲದ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ. ಇತಿಹಾಸಕಾರರ ಪ್ರಕಾರ ಮೊದಲು ಈ ವೇದಿಕೆ ಇರಲಿಲ್ಲ; ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಲಕ್ಕೆ ಬಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ 'ರಂಗ'ದ ಕಲ್ಪನೆ ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ೨.೫೦ ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ವೇದಿಕೆಯೊಂದನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರಬೇಕು. ಆ ವೇದಿಕೆಯ ಎರಡೂ ಬದಿಗೆ ತುಸು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಅಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತಗಾರರನ್ನು ಕೂರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ; ವೇದಿಕೆಯ ನಾಲ್ಕೂ ಮೂಲೆಗೆ ಒಂದೊಂದು ಕಂಬ ಹುಗಿದು ಅದಕ್ಕೆ ದೀಪಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಲಾಗುತ್ತದೆ; ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ರಂಗವೇದಿಕೆಗೆ ಒಂದು ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಮೇಲ್ಚಾವಣಿ ಹೊದೆಸುವುದೂ ಇದೆ. ಈ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ರಂಗಪರಿಕರ ಒಂದು ಕುರ್ಚಿ ಮಾತ್ರ. ಹಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪರಿಕರವಾಗಿ ಬದಲಾಗುವ ಆ ಕುರ್ಚಿಯೇ ಜಾತ್ರಾದ ಮುಖ್ಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ.

ಇದಲ್ಲದೆ, ಜಾತ್ರಾ ರಂಗಮಂಚಕ್ಕೇ ವಿಶೇಷವಾಗಿರುವ ಒಂದು ಅಂಗ– ವೇದಿಕೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿಂದ ೬೦–೭೦ ಅಡಿ ದೂರದ ಪ್ರಸಾಧನ ಕೋಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕಿಸುವ ಒಂದು ಹಾದಿ. ಎರಡೂ ಕಡೆಗೆ ಬಿದಿರಿನ ಕಂಬ–ಹಗ್ಗಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಈ ಹಾದಿಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮೂಹದ ಮಧ್ಯವೇ ಹಾಯ್ದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಇದು ರಂಗಸ್ಥಳವಾಗಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆನ್ನುವುದು. ಎಲ್ಲ ನಟರ ಪ್ರವೇಶ, ನಿರ್ಗಮನ ಈ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ; ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸೈನ್ಯ–ದಿಬ್ಬಣಗಳು ಬಂದು ನಿಲ್ಲುವುದು ಈ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ; ಅಲ್ಲದೆ, ಮುಖ್ಯನಟರು ದೃಶ್ಯದ ತುದಿಗೆ ನಿರ್ಗಮಿಸುವಾಗ ಈ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ನಿಂತು ತಮ್ಮ ಆಕರ್ಷಕ ಮಾತೊಂದನ್ನು ಪುನರಾವರ್ತಿಸಿ ಚಪ್ಪಾಳೆಗಿಟ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ದೀಪ ಆರಿಸುವುದು, ಪರದೆ ಇಳಿಸುವುದು ಮುಂತಾದ ತಂತ್ರಗಳಿಂದ ದೃಶ್ಯ ಸಮಾಪ್ತಿ ಮಾಡಲಿಕ್ಕಾಗದ ಜಾತ್ರಾ, ಈ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯನ್ನೇ ದೃಶ್ಯ ಸಮಾಪ್ತಿಯ ತಂತ್ರವಾಗಿ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಜಪಾನಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಂಗಪ್ರಕಾರ ಕಬುಕಿಯಲ್ಲಿ ಹನಾಮಿಚಿ ಎಂಬ

೪.೩೨. ಜಾತ್ರಾ ಪ್ರಯೋಗದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ (ಚಿತ್ರ : ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ)



ಹೆಸರಿನ ಇಂಥದೇ ಹಾದಿಯಿದೆ; ಭಾರತೀಯ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಇರುವುದು ಜಾತ್ರಾದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ.

ಜಾತ್ರಾ ಪ್ರಕಾರವು ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದು ಅದರ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಯಿಂದ. ಯಕ್ಷಗಾನ-ಕಥಕ್ಕಳಿಗಳ ಶೈಲೀಕೃತ ಅಭಿನಯ ಇದಲ್ಲ; ರಾಸಲೀಲಾ-ರಾಮ ಲೀಲಾಗಳ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯೂ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಜಾತ್ರಾ ನಟನನ್ನು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿಸುವ ಗುಣಗಳೆಂದರೆ- ವೇಗ, ಚಟುವಟಿಕೆ ಮತ್ತು ರಂಗಸಾನ್ನಿಧ್ಯ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುವ ನಟ ತುಸು ಓರೆಯಾದ ಭಂಗಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಪೋಸು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ; ಮಾತುಗಳನ್ನು ನಿರರ್ಗಳವಾಗಿ ಒಗೆಯುತ್ತಾನೆ; ಭಾವತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ತಟ್ಟನೆ ಏರಿಳಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅಚ್ಚರಿಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ; ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಂಗೀತದ ಬೆಂಬಲದೊಂದಿಗೆ ಸರಳವಾದ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲೆ ಉತ್ತುಂಗದ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನ ಏರಿಳಿತಗಳನ್ನೇ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಅದಕ್ಕೆ ಮೋಡಿಹಾಕಿ-ಆಕ್ರಮಿಸಿ, ಬೇಕಾದ ಭಾವತೀವ್ರತೆಗೆ ಅವರನ್ನು ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ಅಭಿನಯ ಚಾತುರ್ಯ ಜಾತ್ರಾ ನಟನಲ್ಲಿರುತ್ತದೆ. ಇವತ್ತು ನಾವು ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಯ ಮೂಲಮಾದರಿ ಇದು. ಜಾತ್ರಾದ ಈ ಅಭಿನಯಶೈಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಹೊತ್ತಿಗೇ ಬಂಗಾಲದ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕ ಕೂಡಾ ತನ್ನ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ, ಜಾತ್ರಾದ ಅಭಿನಯ ಈ ವ್ಯಾಪಾರೀ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಯಿತೋ ಅಥವಾ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವೇ ಜಾತ್ರಾದ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿತೋ ಹೇಳಲಿಕ್ಕಾಗದಷ್ಟು ಇವೆರಡರ ಇತಿಹಾಸಗಳೂ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿವೆ.

೧೮-೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಭ್ರಮಾ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೋಲುವ ಈ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯು ಜಾತ್ರಾ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದ್ದು ಎಲ್ಲಿಂದ- ಎಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗಲಿಕ್ಕೆ ನಿಖರ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ನಡೆಯಬೇಕು. ಆದರೆ ಈ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾದ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಬರಿಯ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಜಾತ್ರಾದ ಪ್ರದರ್ಶನ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲೇ ಸೇರಿರುವುದು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟೂ ಜಾತ್ರಾ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಭಾಗಗಳು. ಮೊದಲನೆಯದು- ಪೂರ್ವರಂಗ ಎನ್ನಬಹುದಾದದ್ದು. ಮೇಳದ ಆರಂಭ ಗೀತಗಳು, ಒಂದು ಸಮೂಹ ನೃತ್ಯ, ಮಹಿಷಾಸುರ ಮರ್ದಿನಿ ಕಥೆಯ ತುಣುಕು- ಮುಂತಾದ ಅಂಗಗಳಿರುವ ಈ ಪೂರ್ವರಂಗವು ಜಾತ್ರಾ ಪ್ರಕಾರ ತನ್ನ ಭೂತಕಾಲದ ನೆನಪಿಗಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಯ ಹಾಗಿದೆ. ಮುಂದಿನ ಕಥಾಭಾಗ ಬೇರೆಯೇ ರೀತಿಯದು. ಭಾವತೀವ್ರತೆಯ ಭಾರೀ ಏರಿಳಿತದ ರೋಚಕ ಕಥೆಯಿರುವಂಥದು. ಈ ಕಥಾನಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದೇ- ಒಂದು ಸಸ್ಪೆನ್ಸ್ ಚಿತ್ರದ ಹಾಗೆ- ಘರ್ಷಣೆಯ ಉತ್ತುಂಗ ಬಿಂದುವಿನಿಂದ. ಈ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿ:

''ಒಂದು ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕವಾದರೆ, ಅದು, ರಕ್ತ ಸೋರುತ್ತಿರುವ ರುಂಡವನ್ನು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದ ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಬಹುದು. ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ ಸಾಮ್ರಾಟ್ ಜಹಂದರ್ ಷಾ ಕೋವಿಯಿಂದ ಹಾರಿಸಿದ ಗುಂಡಿನ ಸದ್ದಿನಿಂದ ಶುರುವಾಗುತ್ತದೆ. ಮರಾಠೀ ಆಕ್ರಮಣವನ್ನು ಕುರಿತ ಬಾರ್ಗಿ ಎಲೊ ದೇಶೇ ಎಂಬ ನಾಟಕ ಆಕ್ರಮಣಕಾರರು ಜನರನ್ನು ಕೊಳ್ಳೆ ಹೊಡೆಯುವ ಗಲಾಟೆಯ ದೃಶ್ಯದಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನೀಲ್ ಕೋಠಿ- ನೀಲಿ ಕೆಲಸಗಾರರ ದಮನ- ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ಕಾಣುವುದು ಮಾಲಿಕರು ತಮ್ಮ ಆಳುಗಳನ್ನು ಚಾಟಿಯಿಂದ ಬಾರಿಸುತ್ತಿರುವ ದೃಶ್ಯ. ಬಂಗ್ಲಾರ್ ಬಧು- ಬಂಗಾಲದ ವಧು-ವಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಜಾಗಕ್ಕಾಗಿ ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳು ಬಡಿದಾಡುವುದು ಮೊದಲ ಘಟನೆ. ಜಾತ್ರಾದ ನಾಟಕಕಾರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮೊದಲಿಗೇ ವಿಸ್ಮಯಗೊಳಿಸುವ, ಅಚ್ಚರಿಗೊಳಿಸುವ, ದಿಙ್ಮೂಢಗೊಳಿಸುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾನೆ; ನಿಧಾನವಾಗಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು ಅವನಿಗಾಗದು.''[೨]

ಹೀಗೆ, ಉತ್ತುಂಗದಲ್ಲಿ ಮೊದಲುಗೊಳ್ಳುವ ಜಾತ್ರಾ ನಾಟಕವು ಮುನ್ನಡೆಯುವುದು ಕೂಡಾ ಇಂಥದೇ ತೀಕ್ಷ್ಣ ಏರಿಳಿತಗಳಲ್ಲಿ. ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಒದಗುವ ವಿಘ್ನಗಳು, ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳ ಆಟಾಟೋಪಗಳು, ಕೊಲೆ, ಕಾರಸ್ಥಾನ, ಪೈಪೋಟಿ ಇಂಥ ಭಾವೋದ್ರೇಕಕಾರಿ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೇ ಜಾತ್ರಾದ ಜೀವಾಳ. ಇದರ ನಡುವೆ ಆಗಾಗ ನೃತ್ಯದ ಭಾಗಗಳು, ಹಾಡಿನ ಪೈಪೋಟಿಗಳು, ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಬಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತಣಿಸುತ್ತವೆ; ಕಥೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ದುಃಖಾಂತದಲ್ಲೋ, ಸುಖಾಂತದಲ್ಲೋ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಇಂಥ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಜಾತ್ರಾ ಪ್ರಕಾರವು ಮೊದಲು ಬಂಗಾಲದ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದೊಂದಿಗೆ, ಆಮೇಲೆ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನೆಮಾಗಳೊಂದಿಗೆ ಬಡಿದಾಡುತ್ತಲೇ ಬದುಕಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ಅಸಮ ಬಲದ ಹೊಡೆದಾಟ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಜಾತ್ರಾದ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿದೆ. ಆದರೆ, ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವ ಜಾತ್ರಾದ ಗುಣ ಹಾಗೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಶಕ್ತಿ ಇವತ್ತಿಗೂ ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಗ್ರಾಮೀಣ ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿಸಿದೆ.

ಉತ್ತರ ರಾಜ್ಯಗಳ ನೌಟಂಕಿ

ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಜಾತ್ರಾ ತನ್ನ ಹೊಸ ಅವತಾರವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಇವತ್ತಿನ ರಾಜಾಸ್ಥಾನ, ಪಂಜಾಬ್, ಮಧ್ಯಪ್ರದೇಶ, ಉತ್ತರ ಪ್ರದೇಶ, ಬಿಹಾರ- ಈ

ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಹೊಸ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ಹುಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದವು. ಸ್ವಾಂಗ್, ಖ್ಯಾಲಾ, ಮಾಚ್, ಭಗತ್, ನೌಟಂಕಿ ಮೊದಲಾದ ಹೆಸರಿನ ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ಕೆಲವು ಸಂಶೋಧಕರ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದೇ ಮೂಲದಿಂದ ಕವಲೊಡೆದ ವೈವಿಧ್ಯಗಳು. ಒಂದೇ ಮೂಲ– ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಾಯಶಃ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ; ಆದರೆ, ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಸಮೀಪದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಹಾಗೂ ಸಮಾನವಾದ ಸಂದರ್ಭದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ– ಎನ್ನುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಸಮರ್ಥನೀಯ. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಧಾನವಾದವು; ಲೌಕಿಕ–ಲೋಕಧರ್ಮಿ ಲಕ್ಷಣಗಳಿರುವಂಥವು; ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ವಿಧಾನದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಸಮೀಪದ ಹೋಲಿಕೆಗಳಿರುವಂಥವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದದ್ದು, ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದದ್ದು– ನೌಟಂಕಿ.

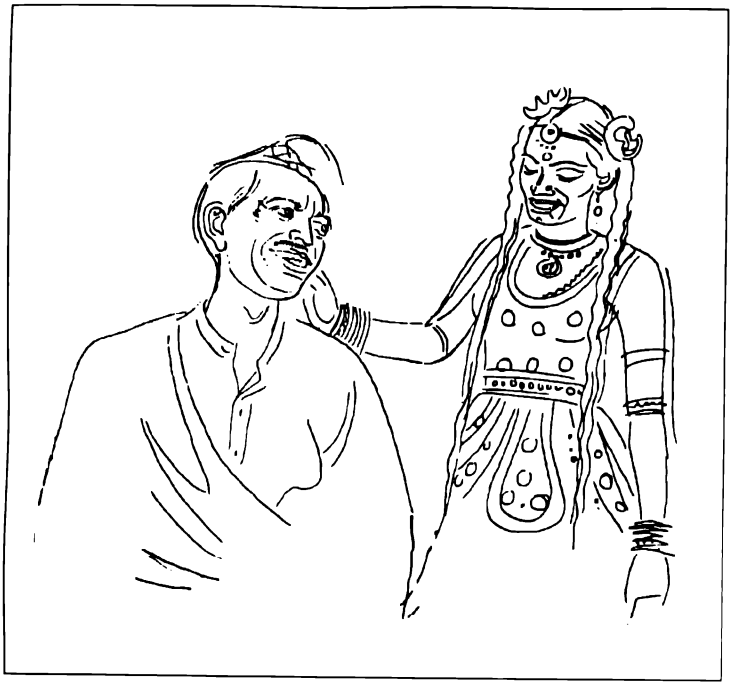
ನೌಟಂಕಿಯೆಂಬುದು ಉತ್ತರಪ್ರದೇಶ, ಪಂಜಾಬು, ರಾಜಾಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಒಂದು ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಷಹಜಾದೀ ನೌಟಂಕಿ ಎಂಬ ಪ್ರಸಂಗವು ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತಂತೆ; ಅದರಿಂದಾಗಿ ಅದೇ ಹೆಸರೇ ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ಉಳಿದುಹೋಯಿತು– ಎನ್ನುವುದು ಇದರ ಮೂಲದ ಬಗ್ಗೆ ಇರುವ ಒಂದು ವಾದ. ನೌಟಂಕಿಗಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಅದರ ಬಳಗಕ್ಕೇ ಸೇರುವ ಸ್ವಾಂಗ್, ಖ್ಯಾಲಾ, ಮಾಚ್‌ಗಳಿಗಾಗಲೀ ಭಕ್ತಿಪಂಥದೊಂದಿಗೆ ಯಾವುದೇ ನಂಟು ಇದ್ದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಬಹುಶಃ ಜಾನಪದ ಕಥನಗೀತೆಗಳು, ವೀರಗಾಥೆ–ಲಾವಣಿಗಳು ಮೊದಲಾದ ಮೂಲಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡಿರಬೇಕು.

ಜತೆಗೆ, ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರೇರಣೆ– ಪರ್ಷಿಯನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯದ್ದು. ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ, ಮೊಘಲ್ ಆಸ್ಥಾನಗಳು ಉತ್ತರ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಪರ್ಷಿಯನ್ ಮೋಹವನ್ನು ತಂದವು. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗೆ ದೊರೆತ ಮನ್ನಣೆ ಮೊಘಲ್ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪರ್ಷಿಯನ್ ಭಾಷೆ–ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿತ್ತು. ಈ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಸ್ಥಳೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಹಯೋಗಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಮೊಘಲ್ ಆಸ್ಥಾನಗಳು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಟ್ಟವು. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಚಿತ್ರಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಸಹಯೋಗಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ, ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಪ್ರಭಾವ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಬಂತು. ನೌಟಂಕಿಯ ಕಥೆ, ಸಂಗೀತ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಇಂಥ ಪರೋಕ್ಷ ಪ್ರಭಾವ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಇದಾದ ಮೇಲೆ, ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಡಳಿತವು ಉತ್ತರ ಭಾರತವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿದಾಗ, ನೌಟಂಕಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಬಳಗದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಈ ಇನ್ನೊಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೂ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾದವು. ಮತ್ತೆ, ಜಾತ್ರದಲ್ಲಾದಂತಹದೇ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಇಲ್ಲೂ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಂಡವು– ಲೌಕಿಕಕರಣ, ರಂಜನೆಯ ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಹೊಸ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಮಾದರಿಗಳ ಸ್ವೀಕಾರ ಮೊದಲಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನೌಟಂಕಿಯೂ ಸ್ವೀಕರಿಸಿತು. ಇವತ್ತು ನಮಗೆ ಕಾಣಸಿಗುವ ನೌಟಂಕಿಯ ಐದು ಅಖಾಡಾ–ಶೈಲಿ–ಗಳಲ್ಲಿ ಪರ್ಷಿಯನ್ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಬೇರೆಬೇರೆ ಮಾದರಿ–ಪ್ರಮಾಣಗಳು ಗೋಚರವಾಗುವಂತಿವೆ.

ನೌಟಂಕಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುವುದು ೫–೬ ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ಚೌಕದ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ. ಸುತ್ತ ನಾಲ್ಕೂ ಕಡೆ ಜನ ಸೇರುತ್ತಾರೆ; ನಟರು–ಸಂಗೀತಗಾರರೆಲ್ಲ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೇ ಕೂರುತ್ತಾರೆ. ಸಂಗೀತವೇ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಪ್ರಮುಖ ರಂಗಾಂಶವಾದದ್ದರಿಂದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಪ್ರಕಾರ ಅಷ್ಟಾಗಿ ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲವೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಖಾಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುತ್ತವೆ; ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಕಟ್ಟೆ, ಜಗುಲಿ, ಮರ, ಮಹಡಿಗಳು ಕೂಡಾ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಭಾಗಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದಿದೆ. ಕಾನ್ಪುರ ಶೈಲಿಯ ನೌಟಂಕಿಯು ಪರದೆ ಹಿಂಗು ಜಾಲರಿಗಳ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲೂ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಮಾತು, ರಂಗಚಲನೆಗಳು ಕಡಿಮೆ; ಕಥೆ ಸಂವಹನೆಯಾಗುವುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡುಗಳ ಮೂಲಕ: ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಸಾಧ್ಯವಿರುವ ಎಲ್ಲ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯೇ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡಿದೆ. ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಹಲವು ಸಂಗೀತ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಕವಾಲಿ, ಲಾವಣಿ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ಹಾಡಿನ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನೂ ದೋಹಾ, ಚೌಬೋಲಾ ಮೊದಲಾದ ತಾಳದ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನೂ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹಾಡಿನ ಸಾಲನ್ನೂ ೨ರಿಂದ ೪ ಬಾರಿ ಪುನರಾವರ್ತಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯಿದೆ; ಮೇಳಗಾಯಕರು, ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂ – ಸಾರಂಗಿ – ಮುಖವೀಣೆಯಂತಹ ವಾದ್ಯಗಳು ಈ ಹಾಡಿಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಪುಷ್ಟಿ ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ನಾಗರ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಕಿರುತಮ್ಮಟೆ, ಈ ಹಾಡಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ನಾಟಕೀಯ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟು ಸಂಗೀತದ ಸ್ವಾರಸ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಚಂಡೆಯಿದ್ದ ಹಾಗೆ, ನೌಟಂಕಿಯ ವಿಶೇಷ ಸಂಗೀತೋಪಕರಣ– ಈ ನಾಗರ.

ನೌಟಂಕಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ನಾಂದಿಯಿಂದ. ಅದಾದ ಮೇಲೆ, ರಂಗ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ



೪.೩೩. ನೌಟಂಕಿಯ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳು.

'ಸೂತ್ರಧಾರ' ಬಂದು ನಾಟಕದ ಕಥೆಯನ್ನು ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ– ಕಥೆ. ನೌಟಂಕಿಯ ಕಥೆ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗುವುದು ಕೂಡಾ, ಜಾತ್ರಾದ ಹಾಗೆ, ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾದ ಪರಿಧಿಗಳಲ್ಲೇ. ಎಲ್ಲ ಕಥೆಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಎಳೆ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಅದರ ನಡುನಡುವೆ ಮುನ್‌ಶೀಜಿಯೆಂಬ ವಿದೂಷಕ ಬಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ನಗಿಸುವ ಉಪಕಥೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಕಥೆಗಳು ರಾಜಾ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ, ರಾಮಬನವಾಸ ಮೊದಲಾಗಿ ಪೌರಾಣಿಕವಾಗಿರಬಹುದು; ಪೃಥ್ವೀರಾಜ ಚೌಹಾನ್, ರಾಣಿ ದುರ್ಗಾವತಿ ಮೊದಲಾಗಿ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ನೌಟಂಕಿ, ಸಿಯಾಪೋಶ್‌ಗಳಂತೆ ಪೂರ್ಣ ಕಾಲ್ಪನಿಕವೇ ಆಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ, ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಯ ರೀತಿ ಒಂದೇ. ಸೀತೆ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪುರಾಣಪಾತ್ರಗಳು ಕೂಡಾ ನೌಟಂಕಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಪುರಾಣದ ಘನತೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವರ್ತಿಸದೆ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಲಘುತನವನ್ನೇ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಎರಡು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನೌಟಂಕಿ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಛಾಪು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯದು ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೇ ತನ್ನ ಹೆಸರನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ನೌಟಂಕಿ ಎಂಬ ಮುಲ್ತಾನಿನ ರಾಜಕುಮಾರಿಯ ಕಥೆ. ಪಕ್ಕದ ರಾಜ್ಯದ ಫೂಲ್‌ಸಿಂಗ್ ಎಂಬ ಯುವಕ, ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಅವಮಾನಿತನಾಗಿ ನೌಟಂಕಿಯನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಹಠ ತೊಟ್ಟು ಮುಲ್ತಾನಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ; ಆಕೆಯ ಹೂವಾಡಗಿತ್ತಿಯ ಸಂಪರ್ಕ ಸಾಧಿಸಿ, ಹೆಣ್ಣು ವೇಶದಲ್ಲಿ ನೌಟಂಕಿಯ ಅಂತಃಪುರ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿ, ಆ ರಾತ್ರಿ, ಈ ಹೆಣ್ಣಿನ ಸೌಂದರ್ಯದಿಂದ ವಿಚಲಿತಳಾದ ರಾಜಕುಮಾರಿಯು ಆಕೆ ಗಂಡಾಗಿದ್ದರೆ ಎಂದು ಹಂಬಲಿಸಿದಾಗ ಆತ ನಿಜರೂಪಕ್ಕೆ ಮರಳಿ ರಾಜಕುಮಾರಿಯನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾನೆ. ಮರುದಿನ ರಾಜನಿಗೆ ಈ ಸುದ್ದಿ ಮುಟ್ಟುತ್ತದೆ; ಆತ ಫೂಲ್‌ಸಿಂಗನನ್ನು ಮರಣದಂಡನೆಗೆ ಗುರಿಮಾಡುತ್ತಾನೆ; ಆತನ ಹಿಂದೆಯೇ ನೌಟಂಕಿಯೂ ವಿಷದ ಬಟ್ಟಲು ಹಿಡಿದು ಸಾಯ ಹೊರಡುತ್ತಾಳೆ. ಕರುಣೆಯಿಂದ ರಾಜ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಕ್ಷಮಿಸಿ ಅವರಿಗೆ ಮದುವೆ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ನೌಟಂಕಿ ಎಂಬ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗದ ಕಥಾನಕ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಒಟ್ಟೂ ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಮೂಲ ಕಥಾಮಾದರಿ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಸಂಗ ಸಿಯಾಪೋಶ್‌ದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಕಥಾಮಾದರಿ ಸರಿಯಾದ ಮುಸ್ಲಿಂ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಂಡಿದೆ. ವಜೀರನ ಮಗಳು ಜಮಾಲ್ ರಸ್ತೆಯ ಹುಡುಗ ಗಬ್ರೂನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಾಳೆ; ಆತ ಗೋಡೆಯೇರಿ ಅವಳ ಅಂತಃಪುರ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲೂ ವಜೀರ ಅವನಿಗೆ

ಮರಣದಂಡನೆ ವಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ; ಮತ್ತೆ ಅವರ ಪ್ರೀತಿಯ ತೀವ್ರತೆಗೆ ಸೋತು, ಮದುವೆ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಈ ಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಪ್ರೇಮಕಥೆಗಳ ಛಾಪು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತದೆ. ಮೊಘಲ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪರ್ಶಿಯಾದಿಂದ ಹರಿದುಬಂದ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ಕಥೆಗಳ ಮಹಾಪೂರವನ್ನು ನೌಟಂಕಿ ತನಗೆ ಬೇಕಾಗುವಂತೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಬಳಸಿದೆ. ಹಾಗೆ ಉಪಯೋಗಿಸುವಾಗ ಅವುಗಳನ್ನು ಈ ನೆಲಕ್ಕೆ– ಈ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಒಗ್ಗುವಂತೆ ರೂಪಾಂತರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ವಿಶೇಷ ವೆಂದರೆ, ಭಾರತೀಯ ಮೂಲದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸು ವಾಗ ಕೂಡಾ ನೌಟಂಕಿ ಅದಕ್ಕೆ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಛಾಯೆ ಯೊಂದನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ನೌಟಂಕಿಯ ನಳದಮ ಯಂತಿ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಪ್ರೇಮಕಥೆಯಂತೆ ಹೊಸರೂಪು ಪಡೆದಿದೆ; ರಾಮಬನವಾಸದಲ್ಲಿ ಸೀತೆಯ ಪ್ರೇಮ–ವಿರಹ–ಮಿಲನಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವೇ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ.

ನೌಟಂಕಿಯ ಹಾಥ್‌ರಸ್ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಪರ್ಶಿಯನ್ ಅಚ್ಚು ಇವತ್ತಿಗೂ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ ಉಳಿದಿದ್ದರೆ, ಕಾನ್ಪುರ ಶೈಲಿ ಮಾತ್ರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅನುಕರಿಸಿದೆ. ಈ ಶೈಲಿ, ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ವಿಕ್ಟೋರಿ ಯನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಆಮದಾದ ಪರದೆ ವಿಂಗು ಜಾಲರಿಗಳ ರಂಗವೇದಿಕೆಯನ್ನು ತನ್ನದೇ ಎಂಬಂತೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಕಥೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ರೀತಿ, ಪ್ರದರ್ಶನ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಮಾದರಿ– ಇವೆಲ್ಲ ಅಂಶ ಗಳೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೂಲದಿಂದ ಈ ನೌಟಂಕಿಗೆ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗದಂತೆ ಸೇರಿಬಿಟ್ಟಿವೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಮಾದರಿಗಳು ನೌಟಂಕಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ರೀತಿ ತುಂಬ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದದ್ದು. ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮೫೩ರಲ್ಲಿ ಅವಧದ ರಾಜ ವಾಜಿದ್ ಅಲಿ ಷಾ ತನ್ನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಆಸ್ಥಾನ ರಂಜನೆಗಳ ಮಾದರಿಯ 'ಇಂದ್ರಸಭಾ' ಎಂಬ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ. ಆ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೂಲದಿಂದ ದೃಶ್ಯವೈಭವದ ಹಲವಾರು ರಂಗತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಲಾಗಿತ್ತು; ಜತೆಗೆ, ನೌಟಂಕಿಯ ಸಂಗೀತ–ನೃತ್ಯದ ಹಲವು ಮಾದರಿಗಳನ್ನೂ ಕೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿತ್ತು. ಈ ಹೊಸ ರಸಾಯನ ನೌಟಂಕಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಪ್ರಿಯವಾಯಿತೆಂದರೆ ಆಮೇಲೆ ಎಲ್ಲ ನೌಟಂಕಿ ತಂಡಗಳೂ ಈ ಇಂದ್ರಸಭಾದ ಒಂದೊಂದು ಅವತರಣಿಕೆ ಯನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನ ಭಂಡಾರಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡವು.

ಈ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತೆ ಜಾತ್ರಾದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನೇ ಇಲ್ಲೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಇಂದ್ರಸಭಾದಂತಹ ಆರಂಭದ ಪ್ರಯೋಗ ಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸದಾಗಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವು ನೌಟಂಕಿಯ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಹೀರಿಕೊಂಡಿತು; ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನೌಟಂಕಿಯು ಕಂಪೆನಿನಾಟಕದ ಮಾದರಿ ಯಲ್ಲೇ ತನ್ನ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನೂ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಹಾಗಾಗಿ, ಯಾವುದರ ಪ್ರಭಾವ ಯಾವುದರ ಮೇಲೆ ಎಂದು ಹೇಳಲಿಕ್ಕಾಗದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸನ್ನಿವೇಶ ಇಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ.

ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ತಮಾಷಾ

ಬಂಗಾಲಕ್ಕೆ ಜಾತ್ರಾ ಇದ್ದಹಾಗೆ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರಕ್ಕೆ ತಮಾಷಾ. ಇವೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಹೋಲಿಸಲಿಕ್ಕಾಗದಷ್ಟು ಭಿನ್ನವಾದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು. ಆದರೆ, ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನ ದಿಂದೀಚೆಗೆ ಲೌಕಿಕಕರಣಗೊಂಡ ಇವುಗಳ ಇತಿಹಾಸ ಸಮಾನವಾದದ್ದು; ಇವು ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕ, ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆಗಳ ಮೇಲೆ ಬೀರಿದ ಪ್ರಭಾವ ಕೂಡಾ ಪರಸ್ಪರ ಸರಿಗಟ್ಟುವಂಥದು.

ತಮಾಷಾ ಪ್ರಕಾರದ ಮೂಲರೂಪ ಕಾಣುವುದು ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮರಾಠೀ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ. ಆಗಿನ ಮರಾಠಾ ರಾಜರ ಮುಖ್ಯಮಂತ್ರಿಗಳಾಗಿದ್ದ, ಹೆಚ್ಚೂಕಮ್ಮಿ ರಾಜರಂತೆಯೇ ಮೆರೆದ ಪೇಶ್ವೆಗಳು, ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಮೊದಲ ಪೋಷಕರು. ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಮುಂದಿಡುವ ಒಂದು ವಾದದ ಪ್ರಕಾರ[೩] ತಮಾಷಾದ ಹುಟ್ಟು ಹೀಗೆ– ಔರಂಗಜೇಬನಿಗೂ ಮರಾಠರಿಗೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಯುದ್ಧದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಊರಿನಿಂದ ದೂರಬಂದ ಮೊಘಲ್ ಸೈನಿಕರ ಮನರಂಜನಾರ್ಥ, ಉತ್ತರದಿಂದ ಹಾಡು–ಕುಣಿತದ ತಂಡಗಳನ್ನು ಕಳಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ ಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಕೆಲವು ಜಾನಪದ ಆಟಗಾರರು, ತಮಗೆ ಗೊತ್ತಿದ್ದ ಮತ್ತು ಹೊಸತಾಗಿ ಪರಿಚಯವಾದ ಕಸರತ್ತುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕೂಡಿಸಿ, ಹೊಸತೊಂದು ಮನರಂಜನಾ ಮಾದರಿಯನ್ನು ತಯಾರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇದರಲ್ಲಿ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಮೊದಲಿನ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳಾದ ಭಾರೂಡ್, ಲಲಿತ್, ಗೌಳನ್ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಅಂಗಾಂಶಗಳಿದ್ದವು; ಉತ್ತರದ ಹಾಡು–ಕುಣಿತಗಳ ಮಸಾಲೆಯೂ ಇತ್ತು. ಇವೆಲ್ಲ ಸೇರಿದ ವಿವಿಧ ವಿನೋದಾವಳಿಯೇ ಆಮೇಲೆ ತಮಾಷಾ ಎಂಬ ಉರ್ದು ಹೆಸರಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು.

೧೮–೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ಇಬ್ಬರು ಪೇಶ್ವೆಯರು– ಮೊದಲನೆಯ ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯ ಬಾಜೀರಾಯರು– ತಮಾಷಾವನ್ನು ತಮ್ಮ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲೇ ಪೋಷಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದ್ದು ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ದಾಖಲಾಗಿದೆ. ಎರಡನೆಯ ಬಾಜೀ ರಾಯ ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಎಷ್ಟು ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದನಂತೆ ಎಂದರೆ, ಆತನನ್ನು ಬ್ರಿಟಿಷರು ಸೋಲಿಸಿ ಗಡಿಪಾರು



೪.೩೪. ತಮಾಷಾದ ವಿದೂಷಕ
(ಚಿತ್ರ : ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ)

ಮಾಡಿದಾಗ ಆತ ತನ್ನೊಂದಿಗೆ ಒಂದು ತಮಾಷಾ ತಂಡವನ್ನೂ ಒಯ್ದನಂತೆ! ತಮಾಷಾಕ್ಕೆ ಲಾವಣಿಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಮೊದಲ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲೇಖಕ ರಾಮಜೋಶಿ (೧೭೬೨-೧೮೧೨) ಈ ಕಾಲದವನೇ. ಈ ಕಾಲ-ತಮಾಷಾ ಪ್ರಕಾರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಮೊದಲ ಮಜಲು.

ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ತಮಾಷಾ, ಈಗ ಕಾಣುವಂತೆ ಒಂದು 'ನಾಟಕ'ವೇ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಅದು ಒಬ್ಬ ಶಾಹಿರನ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ, ಧೋಲಕಿ-ದಪ್ಪ-ಏಕತಾರಾಗಳ ಮೇಳವೊಂದು ನಡೆಸುವ ಸಂಗೀತರೂಪಕವಾಗಿತ್ತು; ಹಲವು ವಿವಿಧ ವಿನೋದಾವಳಿಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ ಸರಣಿಯಾಗಿತ್ತು. ಮೊದಲಿಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಾರ್ಥನೆ, ಆಮೇಲೆ ಕೃಷ್ಣ-ಗೊಲ್ಲತಿಯರ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಒಂದು ತುಣುಕು, ಅದಾದ ಮೇಲೆ ಹಾಡಿನಲ್ಲೇ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೋತ್ತರಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವ ಸವಾಲ್-ಜವಾಬ್, ತುದಿಗೆ ಲಾವಣಿಕಾರರನ್ನು ಹಾಡಿ ಹೊಗಳುವ ಮುಜರಾ- ಹೀಗೆ ಹಲವು ಮೂಲದ ಹಲವು ಮಾದರಿಯ ರಂಜನೆಗಳ ಒಕ್ಕೂಟವಾಗಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ 'ವಾಗ್' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ನಾಟಕಕೃತಿಗಳು ಸೇರಿದ್ದು ಆಮೇಲೆ; ತಮಾಷಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಎರಡನೆಯ ಮಜಲಿನಲ್ಲಿ.

೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷರು ಮರಾಠರನ್ನು ಸೋಲಿಸಿ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ತಮಾಷಾಕ್ಕೆ ಪೋಷಕರ ಕೊರತೆ ಉಂಟಾಯಿತು. ಆಗ, ಜಾತ್ರಾ ಪ್ರಕಾರವು ಮಾಡಿಕೊಂಡಂತೆ, ತಮಾಷಾವೂ ಹೊಸ ಶ್ರೀಮಂತ ಜಮೀನ್ದಾರರನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಸರತ್ತು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತು. ಹಲವು ರೂಕ್ಷರಂಜನೆಗಳು ತಮಾಷಾಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವು; ಹುಡುಗರೇ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರ ಮಾಡುವ ಪರಿಪಾಠಕ್ಕೆ ಬದಲು ನರ್ತಕಿಯರನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು; ವಿವಿಧ ವಿನೋದಾವಳಿಯ ಮಾಲೆಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಕಟ್ಟಲಿಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಜೋಡಿಸಲಾಯಿತು. ಹೀಗೆ, ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ತಮಾಷಾದ ಈ ಹೊಸ ಅವತಾರ ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ಶೈಲಿಯಾಗಿ ಮುನ್ನಡೆದರೆ, ಸಂಗೀತ-ನೃತ್ಯಗಳನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿದ್ದ ಹಳೆಯ ತಮಾಷಾ ಇನ್ನೊಂದು ಶೈಲಿಯಾಗಿ ಜತೆಜತೆಗೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿತು. ಧೋಲಕ್‌ಬಾರಿ, ಸಂಗೀತಬಾರಿ- ಎಂಬ ಈ ಎರಡು ಶೈಲಿಗಳು ಇವತ್ತಿಗೂ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ.

ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಸೇರಿರುವ ತಮಾಷಾದ ಹೊಸ ಶೈಲಿಯನ್ನು ನಾವೀಗ ತುಸು ವಿವರವಾಗಿ ನೋಡೋಣ. ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುವುದು ಹಳ್ಳಿಯ ಚೌಕದಲ್ಲಿ; ಸುತ್ತ ಮೂರು ಕಡೆ ಜನ ಕೂರುವ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ. ಇಬ್ಬರು ಮುಖ್ಯ ವಾದ್ಯಕಾರರಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಧೋಲಕಿಯವ, ಒಬ್ಬ ಹಲಗೆಯವ ಪರಸ್ಪರ ಪೈಪೋಟಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಬಾರಿಸುತ್ತಾರೆ, ಆಮೇಲೆ ಅದಕ್ಕೆ ತಾಳ-ಏಕತಾರಾ, ಹಾಡು-ಹಿಮ್ಮೇಳದವರು ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಪೂರ್ವರಂಗ-ಗಣ ಅರ್ಥಾತ್ ಗಣೇಶನ ಪೂಜೆ.

ತಮಾಷಾದ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಮೊದಲುಗೊಳ್ಳುವುದು ಎರಡನೆಯ ಪೂರ್ವರಂಗ 'ಗೌಳನ್'ದಿಂದ. ಒಂದೆ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಇದೇ ಹೆಸರಿನ, ಕೃಷ್ಣ ಕಥೆಯ ರಂಗಪ್ರಕಾರದ ಪಳೆಯುಳಿಕೆ ಇದು. ಇನ್ನೂ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಹೋದರೆ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದಾಸರಾಟ ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಪ್ರಕಾರದ ಮರಾಠಿ ರೂಪಾಂತರ ಇದು. ನಡೆಯುವುದು ಇಷ್ಟೇ– ಒಬ್ಬ ಗೌಳಗಿತ್ತಿ ಮಥುರೆಗೆ ಹಾಲು ಮಾರಲು ಹೊರಟಿದ್ದಾಳೆ; ವಿದೂಷಕ ಸೋಂಗಡ್ಯಾ ಕೃಷ್ಣನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯಾಗಿ ಆ ಗೌಳಗಿತ್ತಿಯನ್ನು ಅಡ್ಡಗಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಆ ವಿದೂಷಕ, ಅವನ ಸಂಗಡಿಗ, ಗೌಳಗಿತ್ತಿ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲ ವಾದ್ಯಕಾರರು ಸೇರಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. 'ಭಕ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಒಂದು ತುಣುಕು ತಮಾಷಾದಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ಲೌಕಿಕ ಅವತಾರ ಎತ್ತಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಿಕ್ಕೆ ಆ ಮಾತುಕತೆಯ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡಿ–

"ವಾದ್ಯಕಾರ : ಏನಯ್ಯಾ ಗಡಿಬಿಡಿ? ಜೋರಾಗಿ ನಡೆದಿದ್ದೀಯ? ಮತ್ತೇನು ಕಾರಭಾರ?

ಕೃಷ್ಣ : ಕಾರಭಾರ ಏನಂತ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲವೋ? ಗೌಳಗಿತ್ತಿಯರನ್ನು ಕಿಚಾಯಿಸಿ ಅವರ ಹಾಲು ಕುಡಿಯುವುದು.

ವಾದ್ಯಕಾರ : ಅಂದರೆ, ಅವರು ಹೊತ್ತಿರುವ ಮಡಕೆಯಿಂದಲೋ ಅಥವಾ....

ಕೃಷ್ಣ : ಅವರ ಸೆರಗು ಹಿಡಿದು ಅಡ್ಡಗಟ್ಟುತ್ತೇನೆ. ಆಗ ಅವರು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ– ಹಾಲು.

ವಾದ್ಯಕಾರ : ಆಕೋ... ಬಂದಳಲ್ಲ!

ಎಲ್ಲರೂ : ಎಲ್ಲಿ?

ವಾದ್ಯಕಾರ : ಅಲ್ಲೇ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ...ಘಲ್‌ಘಲ್ ಗೆಜ್ಜೆ ಸದ್ದು ಮಾಡುತ್ತಾ.... ಸೊಂಟ ಕುಣಿಸುತ್ತಾ... ಅವಳ ಹೆಜ್ಜೆ ಸಪ್ಪಳ ಕೇಳುತ್ತಿದೆ...

(ತಮಾಷಾ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರ ಸೀರೆಯ ಸೆರಗನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕುಣಿತದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾಳೆ)

ಕೃಷ್ಣನ ಜತೆಗಾರ : ಕೃಷ್ಣನ ಕರ ಕೊಡು– ನಿನ್ನ ಹಾಲು..."[೪]

ಈ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೋಡಿದ ಮೇಲೆ ಈ ಭಾಗದ ನಾಟಕೀಯ ಸ್ವಾರಸ್ಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ವಿವರಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇದರ ನಡುನಡುವೆ ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಲಾವಣಿ–ನರ್ತನಗಳು ಸೇರುತ್ತವೆ; ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಟನಟಿಯರು ಸ್ವಚ್ಛಂದವಾಗಿ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ 'ಲೌಕಿಕ' ಪೂರ್ವರಂಗ ಮುಗಿದೊಡನೆ ಮತ್ತೊಂದು 'ತಾತ್ವಿಕ' ಪೂರ್ವರಂಗ ಮೊದಲುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸವಾಲ್ ಜವಾಬ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಆ ಭಾಗ ಹಾಡಿನಲ್ಲೇ ತಾತ್ವಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವ ಸಂಗೀತ ಸಂಭಾಷಣೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ನಟರು ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಾರರ ತಾತ್ವಿಕ ಜ್ಞಾನದ ಪೈಪೋಟಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅದಾದಮೇಲೆ ರಂಗಬಾಜಿ ಎಂಬ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಪೂರ್ವರಂಗವಿದೆ; ಅದು ಚುರುಕು ಲೇವಡಿಯ ಕಿರು ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಹಸನ. ಅದಂತೂ ಪೂರ್ಣ ಹಾದಿ ಬದಿಯ ಪೋಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಗುಣಗಳನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು. ಒಬ್ಬ ಹೆಂಗಸಿನ ಮನೆಗೆ ಅವಳ ಗಂಡ ಇಲ್ಲದಾಗ ಭೇಟಿ ಕೊಡುವ ಗಂಡಸು ನಡೆಸುವ ಈ ಸಂಭಾಷಣೆ ಕೇಳಿ–

"ಗಂಡಸು – ಯಾರಾದರೂ ಒಳಗಿದ್ದಾರೋ?

ಹೆಂಗಸು – ಇಲ್ಲ.



೪.೩೫. ತಮಾಷಾದ ನರ್ತಕಿಯರು (ಚಿತ್ರ : ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ, ನವದೆಹಲಿ)

ಗಂಡಸು – ಹಾಗಾದರೆ ನೀನು ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬಳೇ?

ಹೆಂಗಸು – ಇಲ್ಲ.

ಗಂಡಸು – ಗಂಡ ಒಳಗಿದ್ದಾನೊ?

ಹೆಂಗಸು – ಇಲ್ಲ.

ಗಂಡಸು – ಹೊರಗೆ ಹೋಗಿದ್ದಾನೊ?

ಹೆಂಗಸು – ಇಲ್ಲ.

ಗಂಡಸು – ನಾನು ಒಳಗೆ ಬರಲೋ?

ಹೆಂಗಸು – ಇಲ್ಲ.

ಗಂಡಸು – ನಿನ್ನ ಗಂಡ ಮನೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲ, ಅಲ್ಲವಾ?

ಹೆಂಗಸು – ಇಲ್ಲ.

ಗಂಡಸು – ನಾನು ನಿನ್ನನ್ನು ಪ್ರೀತಿ ಮಾಡಿದರೆ ಬೇಡ ಅನ್ನುತ್ತೀಯಾ?

ಹೆಂಗಸು – ಇಲ್ಲ.''[೩]

ಈ ಎಲ್ಲ ಪೂರ್ವರಂಗಗಳಾದ ಮೇಲೆ ಶುರುವಾಗುವುದು– ವಾಗ್ ಅರ್ಥಾತ್ ನಾಟಕ. ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸ, ಕಲ್ಪನೆ– ಯಾವುದೇ ಮೂಲದಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಕಥಾನಕಗಳು ಈ ನಾಟಕಗಳು. ಆದರೆ ಜಾತ್ರಾ–ನೌಟಂಕಿ ನಾಟಕಗಳ ಹಾಗೆ ಈ ವಾಗ್‌ಗಳು ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾವನ್ನು ಹೋಲುವ ರಚನೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಲಾವಣಿ ಮತ್ತು ಗದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ಹೆಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಚನಾ ವಿಧಾನವೇ ಇದರಲ್ಲೂ ಮುಂದುವರೆದಿದೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳು ಭಾವ ತೀವ್ರತೆಯ ಪರಿಳಿತಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯುವ ಬದಲು ಚುರುಕಾದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ಶಕ್ತಿಯುತವಾದ ಸಂಗೀತ–ನೃತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ತಮಾಷಾ ತಂಡದ ಮುಖ್ಯ ಕಲಾವಿದರು ಇಬ್ಬರು– ತಾರಕ ಶ್ರುತಿಯ ಶಾರೀರ ಬಲವಿರುವ ಚುರುಕು ಸಂವಹನೆಯ ಹಾಡುಗಾರ ಮತ್ತು ಅಸಾಧಾರಣ ದೇಹಶಕ್ತಿ–ಚಲನಶೀಲತೆಗಳಿರುವ ನರ್ತಕಿ. ಇವರಿಬ್ಬರ ಪರಿಣತಿಯ ಮೇಲೆ ಒಂದು ತಮಾಷಾ ತಂಡದ ಶಕ್ತಿ ನಿಂತಿದೆ.

೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ತಮಾಷಾ ಪ್ರಕಾರವು ಜನಪ್ರಿಯ ಉದ್ಯಮವಾಗುವ ಸೂಚನೆ ಕಾಣುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಆಧುನಿಕ ಮರಾಠೀ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ತನ್ನ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನು ಇಡತೊಡಗಿತ್ತು. ಆ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದು ಕಡೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸೀನರಿಗಳ ವ್ಯಾಮೋಹ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿತ್ತು; ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಗೆ ತಮಾಷಾದಂತಹ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಂಗೀತ–ನೃತ್ಯಗಳು ಬಿಡಲಾಗದಷ್ಟು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಮರಾಠೀ ಸಂಗೀತನಾಟಕವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯವೈಭವವನ್ನೂ ತಮಾಷಾದ ಸಂಗೀತ ಸಂವಹನೆಯನ್ನೂ ಸಮಸಮನಾಗಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಆದರೆ, ಜಾತ್ರಾ, ನೌಟಂಕಿ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ, ತಮಾಷಾ ಆ ಹೊಸ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನೆಲ್ಲ ಕೊಟ್ಟಿತು. ತಾನು ಮಾತ್ರ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಕಡೆಗೆ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾಗಿ ವಾಲದೇ ತನ್ನ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ

೧೮–೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ಸಂಧಿಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಮೂರು ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಮೂರು ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹೊಸ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಈವರೆಗೆ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಜಾತ್ರಾ– ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಮಾದರಿಯ ಅಭಿನಯವನ್ನೂ ನಾಟಕಬಂಧವನ್ನೂ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿತು; ನೌಟಂಕಿ–ಪರ್ಷಿಯನ್ ಪ್ರೇಮ ಕಥೆಗಳ ಹೊಸ ರೂಪಾಂತರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು ಮತ್ತು ತಮಾಷಾ– ಹಲವು ವಿನೋದಾವಳಿಗಳನ್ನು ಹೆಣೆದ ರಂಜನ ಮಾಲೆಯೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿತು. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ, ಆದರೆ ಇವುಗಳಿಗಿಂತ ತುಸು ತಡವಾಗಿ– ಅಂದರೆ, ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದಲ್ಲಿ– ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲೊಂದು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಯಿತು. ಆ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಸಣ್ಣಾಟವೆಂಬ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಥಾನಕಗಳ ಬದಲು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜವನ್ನೇ ಬಿಂಬಿಸುವ 'ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಯಲಾಟ'ವೆಂಬ ಹೊಸ ಚಳುವಳಿ ಉದ್ಭವವಾಯಿತು. ಇಂಥ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಯಲಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯಶಃ ಮೊದಲನೆಯದು ಮತ್ತು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದದ್ದು– ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ ಎಂಬ ಕೃತಿ. ಜಾತ್ರಾ, ನೌಟಂಕಿ, ತಮಾಷಾ ಮೊದಲಾದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ತಮ್ಮ ರಂಗಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಏನೆಲ್ಲ ಸಮಕಾಲೀನತೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದವೋ, ಅದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತನ್ನ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಾವೀಗ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವುದು ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ.

ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದು ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮೮೦ರ ಆಸುಪಾಸಿನಲ್ಲಿ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಇದನ್ನು ರಚಿಸಿದಾತ– ಪತ್ತಾರ ಮಾಸ್ತರ ಎಂಬಾತ. ರಚಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಈ ಕೃತಿ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರವಾಯಿತು; ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಾದ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಇಂತಹ ಹಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಯಿತು. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾದ ಕಥಾಹಂದರ ಇದು– ಬೆಳಗಾಂ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಬೈಲಹೊಂಗಲದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ಯಾ ಮತ್ತು ಬಾಳ್ಯಾ ಎಂಬ ಇಬ್ಬರು ಸ್ನೇಹಿತರು, ಚಿಕ್ಕಂದಿನಿಂದ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಕೂಡಿ ಬೆಳೆದ ಆಪ್ತರು.



೯.೩೭. ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ – ಒಂದು ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಯೋಗ (ಚಿತ್ರ : ನೀನಾಸಮ್, ಹೆಗ್ಗೋಡು)

ಊರಿನ ಜಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ಯಾ, ಆ ಊರಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಈರಪ್ಪನ ಹರೆಯದ ಹೆಂಡತಿ ಗಂಗಿಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ; ಆಕೆಯನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಡಬೇಕೆಂದು ಬಾಳ್ಯಾನನ್ನು ಬೇಡುತ್ತಾನೆ. ಈರಪ್ಪ ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆಂದು ಬಳ್ಳಾರಿಗೆ ಹೋದ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ನಂತರ ಸಂಗ್ಯಾ ಸಫಲನಾಗುತ್ತಾನೆ; ಒಲಿಕೆ–ಒತ್ತಡಗಳಿಗೆ ಮಣಿದು ಗಂಗಿ ಸಂಗ್ಯಾನನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾಳೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಈರಪ್ಪ ನಡು ಹಾದಿಯಿಂದಲೇ ಮರಳುತ್ತಾನೆ, ಸಂಗ್ಯಾ–ಗಂಗಿಯ ಸಂಬಂಧ ತಿಳಿದು ಕ್ರುದ್ಧನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಗಂಗಿಯು ಸೆರಗು ಹರಿದು ತವರುಮನೆಗೆ ಅಟ್ಟಿದರೂ ಅವನ ಸಿಟ್ಟು ತಣಿಯುವುದಿಲ್ಲ; ತನ್ನ ತಮ್ಮಂದಿರೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿ ಆತ ಬಾಳ್ಯಾನ ಮೂಲಕವೇ ಸಂಗ್ಯಾನನ್ನು ಕರೆತರಿಸಿ ಹೊಡೆದು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ– ಈರಪ್ಪ ಮತ್ತು ಅವನ ತಮ್ಮಂದಿರು ನ್ಯಾಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಶರಣಾಗುತ್ತಾರೆ.

ಪ್ರೀತಿ, ಹಾದರ, ಕೊಲೆ– ಮೊದಲಾದ ಮಸಾಲೆಗಳಿರುವ ಈ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಥೆಯು ರಚಿತವಾಗಿರುವುದು ಮಾತ್ರ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಬಯಲಾಟದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ. ಲಿಖಿತ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದು ಹಾಡುಗಳು ಮಾತ್ರ, ಅದೂ ಪಠ್ಯದಿಂದ ಪಠ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋಗಿದೆ. ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಅರೆಶೈಲೀಕೃತವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಕುಣಿತದ ಮಟ್ಟುಗಳು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಯೋಗದ ಮಾದರಿಗಳು ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾಕ್ಕೆ ದೊರೆತಿದ್ದು ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಸಣ್ಣಾಟ ಎಂಬ ಬಯಲಾಟದ ಪ್ರಕಾರದಿಂದ. ಈ ಸಣ್ಣಾಟಗಳು ಭಕ್ತಿಮೂಲದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳೊಂದಿಗೆ ದೂರದ ಸಂಬಂಧ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಂಥವು; ಆದರೆ ಜಾತ್ರಾ–ತಮಾಷಾಗಳಷ್ಟೇ ಲೌಕಿಕಕರಣಗೊಂಡಂಥವು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ– ಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತ ಮತ್ತು ರಾಧಾನಾಟ ಎಂಬ ಸಣ್ಣಾಟದ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳು ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾಕ್ಕೆ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದ ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿಗಳು, ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು, ಬಂಧ ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಇಡಿಯ ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾದ ಕಥೆಯ ಮೂಲಹಂದರವೇ ರಾಧಾನಾಟದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ– ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲೇ ಬಂದ ಒಂದು

ಜಾನಪದ ಕೃತಿ. ಆದರೆ, ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಇರುವುದು- ಅದು ಸಮಕಾಲೀನ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ. ಪ್ರಚಲಿತ ಐತಿಹ್ಯಗಳ ಪ್ರಕಾರ, ಆಗಷ್ಟೇ ನಡೆದ ಒಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ತದ್ವತ್ತಾಗಿ ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ ನಾಟಕವಾಗಿಸಿತಂತೆ. ಆಮೇಲೆ, ಕೊಲೆ ಕೇಸಿನಿಂದ ಬಚಾವಾಗಿ ಬಂದ ಈರಪ್ಪನ ತಮ್ಮಂದಿರು ತಮ್ಮ ಕಥೆಯು ಆಟವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡು ನ್ಯಾಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಹೋದರಂತೆ. ಆಗ ಸರ್ಕಾರ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಆಡದಂತೆ ನಿಷೇಧ ವಿಧಿಸಿತಂತೆ. ಈ ಐತಿಹ್ಯಗಳಿಗೆ ನಿಖರವಾದ ಪುರಾವೆಯೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಸಮಕಾಲೀನ ಹೆಸರುಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗಿದ್ದಂತೂ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗಿದೆ.

ಹಾಗಂತ, ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾದ ಸಮಕಾಲೀನತೆ ಬರಿಯ ಸಮಕಾಲೀನ ಹೆಸರು- ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಬಳಕೆಗಷ್ಟೇ ಸೀಮಿತ ವಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ, ಅದು ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜವು ಕಾಣು ತ್ತಿದ್ದ ಎಲ್ಲ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದೆ- ಎಂಬ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿ ಗೋಚರ ವಾಗತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೮೫೦ರಿಂದ ೧೮೮೦ರ ನಡುವಿನ ಅವಧಿಯು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆಗುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲ. ಪೋಸ್ಟು, ಪೋಲೀಸು, ಕೋರ್ಟು, ರೈಲು, ಮಿಶನ್ ಸ್ಕೂಲುಗಳು ಮೊದಲಾಗಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಡಳಿತದ ಬಳುವಳಿಯಾಗಿ ಬಂದ ಸಂಘಟನೆಗಳೆಲ್ಲ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡ ತೊಡಗಿದ ಕಾಲಾವಧಿ ಇದು. ಇಂಥ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ಭಯ, ಆತಂಕ, ಬೆರಗು, ಭರವಸೆ- ಇವೆಲ್ಲ ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾದ ಮೂಲದಲ್ಲಿದೆ.

ಇಂಥ ಕೆಲವು ದಾಖಲೆಗಳು ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ ಕೃತಿಯ ಮೇಲ್ಮೈಯಲ್ಲೇ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ- ಮಾರವಾಡಿಯ ಅಂಗಡಿ, ಬಸವಣ್ಣನ ಜಾತ್ರೆಯ ತೂಗುತೊಟ್ಟಿಲು, ಬಳ್ಳಾರಿಯಿಂದ ಬರುವ ಪತ್ರ, ತುದಿಗೆ ಬರುವ ನ್ಯಾಯಾಲಯ- ಇವೆಲ್ಲ ಈ ಬದಲಾವಣೆಯ ಪ್ರತೀಕಗಳು. ಇನ್ನೂ ತುಸು ಆಳಕ್ಕಿಳಿದು ನೋಡಿದರೆ- ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾದ ಮೂಲಸಂಘರ್ಷಗಳೇ ಈ ಬದಲಾವಣೆಯ ಮೂಲದಿಂದ ಉದ್ಭವವಾದದ್ದು. ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಮುಖ್ಯವಾದ ಎರಡು ವಿಘಟನೆಗಳ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದು- ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾರ ಸ್ನೇಹದ ವಿಘಟನೆ; ಎರಡನೆಯದು- ಈರಪ್ಪ ಗಂಗಿಯರ ದಾಂಪತ್ಯದ ಬಿರುಕು. ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾರ ಸ್ನೇಹವು ಹಣದ ಪ್ರವೇಶದಿಂದಾಗಿ ಒಡೆದರೆ ಈರಪ್ಪ-ಗಂಗಿಯರ ದಾಂಪತ್ಯವು ವ್ಯಾಪಾರದ ಪ್ರವೇಶ ದಿಂದಾಗಿ ಒಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ವಿವಿಧ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಘಟನೆಗಳ ಹಲವು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಎಳೆಗಳು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿತವಾಗುತ್ತ ಹೋಗಿ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಕಥೆ ಭೀಕರ ವಾದ ದುರಂತವೊಂದರಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲೂ ಮತ್ತೆ ಜಾನಪದ ಆಟಗಳ ಹಾಗೆ ದೇವರು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಮಂಗಲಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಕೊಲೆ ಮಾಡಿದ ಪಾತ್ರಗಳು ತಾವಾಗಿಯೇ ಹೊಸ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ನ್ಯಾಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಶರಣಾಗುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ- ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಒದಗಿಬಂದ ರಂಗಾಂಶ ಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಸಮ ಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೂ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಅಪರೂಪದ ಪ್ರಯೋಗವೊಂದನ್ನು ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ ಮಾಡಿದೆ.

೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಇಷ್ಟೊಂದು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆ- ಅಪರೂಪ. ಆದರೆ, ಮೂಲತಃ ಜಾತ್ರಾ, ನೌಟಂಕಿ, ತಮಾಷಾ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಸೇರಿ ಆ ಕಾಲದ ಎಲ್ಲ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಇದೇ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೇ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕಾರವೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಾಗಿ ತನತನಗೆ ಒದಗಿಬಂದ ರಂಗರೂಪಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ, ಹೊಸ ಪ್ರೇಕ್ಷಕಾಪೇಕ್ಷೆಗೆ, ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ತನ್ನತನ್ನದೇ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಆಯಾ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ರೂಪವೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಇವತ್ತು ಲಭ್ಯವಿರುವ ಎಲ್ಲ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ನಮಗೆ ಕಾಣಸಿಗುವುದು ಈ ಹೊಸ ರೂಪದಲ್ಲಿ.

ಉಲ್ಲೇಖಗಳು :

೧. Bhattacharya, Ashutosh, Yatra of Bengal, Sangit Natak, New Delhi, Apr-June 1989, ಪುಟ ೨೯-೩೯.

೨. Gargi, Balwant, Folk Theatre of India, Delhi 1991, ಪುಟ ೧೮-೨೦.

೩. Nadakarni, Dnyaneshwar, Marathi Tamasha : Yesterday and Today, Sangit Natak, New Delhi, Apr-Jun 1969, ಪುಟ ೧೯-೨೮.

೪. Gargi, Balwant, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ ೭೮.

೫. ಅದೇ, ಪುಟ ೭೯.

ಭಾಗ
೫

ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವ ರಂಗಭೂಮಿ
ಪೂರ್ವ

ಕಾಲಸೂಚಿ ೫

ಆಧುನಿಕ ಪೂರ್ವಕಾಲ – ಪೂರ್ವ

ರಾಜಕೀಯ/ಸಮಾಜ		ಸಂಸ್ಕೃತಿ/ರಂಗಭೂಮಿ
ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೧೫೦೦ : ಚೀನಾದಲ್ಲಿ ಶಾಂಗ್‌ರಾಜ್ಯದೊಂದಿಗೆ ದಾಖಲಿತ ಇತಿಹಾಸದ ಆರಂಭ ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೧೦೦೦ : ಚೀನಾದಲ್ಲಿ ಚೌವಂಶದ ಆಳ್ವಿಕೆ ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೨೫೦ : ಜಪಾನಿಗೆ ಮಂಗೋಲಿಯನ್ ಬುಡಕಟ್ಟಿನ ಜನರ ಆಗಮನ; ಅವರೇ ಜಪಾನಿನ ಗಣ್ಯವರ್ಗವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪನೆ ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೨೨೧ : ಚೀನಾದಲ್ಲಿ ಚಿನ್ ಆಳ್ವಿಕೆ; ಚೀನೀ ಗೋಡೆಯ ನಿರ್ಮಾಣ ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೨೦೬ : ಚೀನಾದಲ್ಲಿ ಹಾನ್ ಅಧಿಪತ್ಯ ಆರಂಭ ಕ್ರಿ.ಶ. ೨೨೦ : ಚೀನಾದಲ್ಲಿ ಹೊರಗಿನ ಆಕ್ರಮಣಗಳಿಂದ ಹಾನ್ ರಾಜ್ಯದ ನಾಶ; ನಾಲ್ಕು ಶತಮಾನಗಳ ಅಭದ್ರ ಆಡಳಿತ ಕ್ರಿ.ಶ. ೫೫೨ : ಜಪಾನಿನ ಮೇಲೆ ಚೀನಾದ ಆಡಳಿತ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಗಳ ಪ್ರಭಾವದ ಪ್ರವೇಶ	೧೫೦೦ ಕ್ರಿ. ಪೂ. Δ ಕ್ರಿ. ಪೂ. ಕ್ರಿ. ಶ. ∇	ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೧೫೦೦ : ಚೀನಿ ಚಿತ್ರಲಿಪಿಯ ಉಗಮ ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೫ನೆಯ ಶತ. : ಕನ್‌ಫ್ಯೂಶಿಯಸ್‌ನ ಜೀವನ; ಬರಹ–ಚಿಂತನೆಗಳ ಪ್ರಚಾರ ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೩–೨ನೆಯ ಶತ. : ಚೀನಾದಲ್ಲಿ ತಾವೋ ಪಂಥದ ಪ್ರಚಾರ; ಜಪಾನಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿ ಪೂಜೆಯ ಶಿಂಟೋ ಧರ್ಮದ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೨೦೬ : ಹಾನ್ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್‌ಫ್ಯೂಶಿಯನ್ ಚಿಂತನೆಗೆ ಸರ್ಕಾರಿ ಮಾನ್ಯತೆ; ಗ್ರಂಥಗಳ ಸಂಗ್ರಹ, ಮರುರಚನೆ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧ನೆಯ ಶತ. : ಚೀನಾಕ್ಕೆ ಭಾರತದಿಂದ ಬೌದ್ಧಧರ್ಮದ ಆಗಮನ; ಕಾಗದದ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಕ್ರಿ.ಶ. ೨ನೆಯ ಶತ. : ಚೀನಾದಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮದ ಜನಪ್ರಿಯತೆ; ಖಗೋಳ ಶಾಸ್ತ್ರ, ರಸಾಯನ ಶಾಸ್ತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ೫ನೆಯ ಶತ. : ಜಪಾನಿನಲ್ಲಿ ಬರವಣಿಗೆಯ ಆರಂಭ; ಚೀನಿ ಲಿಪಿಯ ಬಳಕೆ
೬೦೪ : ಜಪಾನಿನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಯುಗದ ಆರಂಭ; ‘ಸಂವಿಧಾನ’ದ ರಚನೆ ೬೧೮ : ಚೀನಾದಲ್ಲಿ ಟಾಂಗ್ ಆಳ್ವಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಮಧ್ಯಯುಗದ ಇತಿಹಾಸ ಆರಂಭ. ೮೩೮ : ಚೀನಾದಲ್ಲಿ ರಾಜಕೀಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಚೀನಾ–ಜಪಾನ್ ಸಂಬಂಧದ ಕಡಿತ. ೯೦೭–೯೬೦ : ಚೀನಾದಲ್ಲಿ ಟಾಂಗ್ ಆಳ್ವಿಕೆ ಅಂತ್ಯ; ಅನಿಶ್ಚಯತೆ; ಶುಂಗ್ ಆಳ್ವಿಕೆ ಪ್ರಾರಂಭ ೧೧ನೆಯ ಶತ. : ಜಪಾನಿ ಕೇಂದ್ರ ಸರ್ಕಾರ ದುರ್ಬಲ; ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪ್ರಭುಗಳ ಅವಲಂಬನೆ ೧೧೯೨ : ಜಪಾನಿನಲ್ಲಿ ಶೋಗುನ್ ಎಂಬ ಅಧಿಕಾರಿ ಪ್ರಮುಖರ ಆಡಳಿತ ಆರಂಭ; ಚಕ್ರವರ್ತಿಯ ಪ್ರಭಾವದ ಇಳಿತ.	೬೦೦ ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೨೦೦	೭–೮ನೆಯ ಶತ. : ಚೀನಾದಲ್ಲಿ ಮರದ ಪಡಿಯಚ್ಚಿನ ಮುದ್ರಣ. ಸಿಡಿಮದ್ದಿನ ಪುಡಿ, ಖಗೋಳ ಗಡಿಯಾರ ಇತ್ಯಾದಿ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳು ೭೧೪ : ಚೀನಾದ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಮಿಂಗ್ ಹುವಾಂಗ್‌ನಿಂದ ಪಿಯರ್ ಗಾರ್ಡನ್ ನಾಟಕಶಾಲೆಯ ಸ್ಥಾಪನೆ ೭೪೦ : ಜಪಾನಿನಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸರ್ಕಾರಿ ಮಾನ್ಯತೆ ಭಾರೀ ಬುದ್ಧ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಸ್ಥಾಪನೆ. ೮ನೆಯ ಶತ. : ಜಪಾನಿನಲ್ಲಿ ಕಾವ್ಯ, ಲಿಪಿ ಕಲೆ, ಸುಗಂಧ ದ್ರವ್ಯ ಮಿಶ್ರಣಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸಾಧನೆಗಳು ೯ನೆಯ ಶತ. : ಚೀನಾದಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ–ಕಾರ್ಯಾರಂಭ ೧೦ನೆಯ ಶತ. : ಚೀನಿ ಗದ್ಯಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆ ಆರಂಭ ೧೦೨೦ : ಜಪಾನಿನ ಪ್ರಾಚೀನ ಗದ್ಯಸಾಹಿತ್ಯ–ಗೆಂಜಿಯ ಕಥೆ ರಚನೆ ೧೧೭೫–೧೨೦೦ : ಜಪಾನಿ ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಜೋಡೊ ಮತ್ತು ಝೆನ್ ಪಂಥಗಳ ಆರಂಭ; ಪಾಳೆಯಗಾರಿ ಪ್ರಭುಗಳು ಮತ್ತು ಸಮುರಾಯ್‌ಗಳ ನಡುವೆ ಈ ಪಂಥಗಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆ
೧೨೭೯ : ಚೀನಾ ಮಂಗೋಲರ ವಶ; ಯುವಾನ್ ಆಳ್ವಿಕೆ ೧೩೬೮ : ಚೀನಾದಲ್ಲಿ ಮಿಂಗ್ ಆಳ್ವಿಕೆ ೧೪ನೆಯ ಶತ. : ಜಪಾನಿನಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಯುದ್ಧ; ರೈತ ದಂಗೆಗಳು. ಪಾಳೆಯಗಾರಿ ಪೈಪೋಟಿ, ರಕ್ತಪಾತ ೧೫೪೨ : ಜಪಾನಿಗೆ ಪೋರ್ಚುಗೀಸರ ಆಗಮನ ೧೬೦೩ : ಜಪಾನಿನಲ್ಲಿ ತೋಕುಗಾವ ಕುಟುಂಬದ ಆಳ್ವಿಕೆ ಆರಂಭ; ಯುರೋಪಿಯನ್ನರ ಗಡಿಪಾರು ೧೭ರಿಂದ ೨೦ನೆಯ ಶತ. : ಚೀನಾದಲ್ಲಿ ಚಿಂಗ್ ಮತ್ತು ಮಂಚು ಆಳ್ವಿಕೆಗಳು ೧೮೪೦ : ಚೀನಾದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವ್ಯಾಪಾರದ ಆರಂಭ ೧೮೬೭ : ಜಪಾನಿ ಪಾಳೆಯಗಾರಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಮುಕ್ತಾಯ ೧೯೧೨ : ಚೀನಿ ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯದ ಮುಕ್ತಾಯ; ಗಣರಾಜ್ಯದ ಆರಂಭ.	ಕ್ರಿ. ಶ.	೧೩–೧೪ನೆಯ ಶತ. : ಚೀನಾದಲ್ಲಿ ವಿಪುಲ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರಚನೆ. ಹಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕೃತಿಗಳು ೧೪ನೆಯ ಶತ. : ಜಪಾನಿನಲ್ಲಿ ಝೆನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಉತ್ತುಂಗ; ದೇವಾಲಯ, ಉದ್ಯಾನ, ಚಹಾ ಆಚರಣೆಗಳ ನಡುವೆ ನೋಹ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿರ್ಣಾಯಕ ರೂಪ; ಚೀನಾದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣಶಾಖೆಯ ಸಂಗೀತನಾಟಕ ಆರಂಭ ೧೫೪೯ : ಜಪಾನಿನಲ್ಲಿ ಮಿಶನರಿ ಚಟುವಟಿಕೆ, ಮತಾಂತರಗಳ ಆರಂಭ ೧೭ನೆಯ ಶತ. : ಮಿಶನರಿಗಳ ಗಡಿಪಾರು. ದೃಢತೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಗಳ ನಡುವೆ ಜಪಾನಿ ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಮತ್ತು ಕಬುಕಿ ರಂಜನೆಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ೧೭೯೦ : ಚೀನಾದಲ್ಲಿ ಪೀಕಿಂಗ್ ಒಪೆರಾದ ಹುಟ್ಟು ೧೯೧೦ರಿಂದ ೧೯೨೦ : ಚೀನಾ, ಜಪಾನುಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ‘ಮಾತಿನ ರಂಗಭೂಮಿ’ಗಳ ಆರಂಭ

೫.೧

ಪೂರ್ವದ ಅಪೂರ್ವ ಪ್ರಕಾರಗಳು

ಚೀನಾ, ಜಪಾನ್ ಮತ್ತು ಪೂರ್ವದ ಇನ್ನೂ ಹಲವಾರು ದೇಶಗಳು ಭಾರತಕ್ಕೆ ದೂರದವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಭೌಗೋಲಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಆ ದೇಶಗಳೊಡನೆ ಸಂಪರ್ಕವಿತ್ತು- ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತದ ಅರಸರು ಆ ದೇಶಗಳೊಂದಿಗೆ ರಾಜಕೀಯ ಸಂಬಂಧವಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರು; ವ್ಯಾಪಾರ-ವ್ಯವಹಾರ ನಡೆಸಿದ್ದರು. ರಾಮಾಯಣ, ಬೌದ್ಧಧರ್ಮ ಮೊದಲಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ಹಲವಾರು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ವಿಶೇಷಗಳು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಪ್ರಸಾರಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಹಾಗಿದ್ದೂ, ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ ಪೂರ್ವದ ಆ ದೇಶಗಳು ನಮ್ಮಿಂದ ದೂರವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿವೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ದೂರದ ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್‌ನೋ ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನೋ ಅಥವಾ ಆಧುನಿಕ ಅಮೆರಿಕಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳೋ ನಮಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿರುವಷ್ಟು ಜಪಾನಿನ ನೋಹ್ ಕಬುಕಿಗಳಾಗಲೀ ಚೀನಾದ ಸಂಗೀತನಾಟಕವಾಗಲೀ ಪರಿಚಿತವಾಗಿಲ್ಲ.

ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣ - ನಮ್ಮ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಇತಿಹಾಸ. ಈ ಇತಿಹಾಸದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ, ನಾವು ಇಡಿಯ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಪಶ್ಚಿಮದ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದಲೇ ನೋಡುವುದನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಪಶ್ಚಿಮಕ್ಕೆ 'ದೂರಪೂರ್ವ'ವಾಗಿರುವ ಚೀನಾ ಜಪಾನುಗಳು ನಮಗೂ 'ದೂರಪೂರ್ವ'ವೇ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿವೆ. ೧೮-೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಂಗ್ರಹಮಾಡಿ ಪಶ್ಚಿಮಕ್ಕೆ ಪರಿಚಯಿಸಿದವರು – ಓರಿಯೆಂಟಲಿಸ್ಟ್ ವಿದ್ವಾಂಸರು. ಪೂರ್ವದ ಈ ದೇಶಗಳು, ಅದರಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಚೀನಾ, ಇಂಥ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಬಾಗಿಲು ತೆಗೆಯದ ಕಾರಣ, ಈ ಭಾಗದ ರಂಗಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಳವಾದ ಅಭ್ಯಾಸ ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಮಾರ್ಕೊಪೋಲೋನ ಅದ್ಭುತರಮ್ಯ ಕಥಾನಕಗಳ ಅವಶೇಷಗಳೇ ಇವತ್ತಿಗೂ ಅಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇವತ್ತಿಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಗೆ – ಮತ್ತು ಆ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ನಮಗೆ – ನೋಹ್ ಕಬುಕಿಯಂತಹ ಪ್ರಕಾರಗಳು ದೂರದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳೆಂಬಂತೆ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತವೆ.

ಇಂಥ ತೀವ್ರವಾದ ಮಿತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಎಚ್ಚರವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಾಯವು ಪೂರ್ವ ದೇಶಗಳ ಆಧುನಿಕಪೂರ್ವ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಲು ಹೊರಟಿದೆ. ಪ್ರಮುಖ ಮಾಹಿತಿಗಳಷ್ಟಕ್ಕೇ ಈ ಅವಲೋಕನ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ – ಚೀನೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಪೀಕಿಂಗ್

ಒಪೆರಾ, ನೋಹ್ ಮತ್ತು ಕಬುಕಿ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹಾಗೂ ಇನ್ನಿತರ ದೇಶಗಳ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಉದಾಹರಣೆಗಳು – ಇಷ್ಟನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸ್ಥೂಲ ಸಾಮಾಜಿಕ – ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಮೀಕ್ಷಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಚೀನಾದ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು

ಪ್ರಪಂಚದ ಪ್ರಾಚೀನ ನಾಗರಿಕತೆಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ಚೀನಾದ ಇತಿಹಾಸವು ಕ್ರಿ.ಪೂ. ೧೫೦೦ರಿಂದಲೇ ಆರಂಭಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆಗ, ಚೀನಾದ ಹಲವು ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹುಟ್ಟಿದ ಶಾಂಗ್ ರಾಜ್ಯವು, ಹಳದಿನದಿಯ ಸುತ್ತ ಬೃಹತ್ ಪೇಟೆಕೋಟೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತೆಂದು ಇತಿಹಾಸವು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಅತ್ತ ಲಿಪಿಯೂ ಅಲ್ಲದ ಇತ್ತ ಚಿತ್ರವೂ ಅಲ್ಲದ ಚೀನೀ ಬರಹವು ತನ್ನ ನಿರ್ಣಾಯಕ ರೂಪ ಪಡೆದಿದ್ದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ. ಚೀನಾದ ರಂಗಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳೂ ಕೂಡಾ 'ನಾಗರಿಕ'ವಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಆರಂಭಗೊಂಡಿದ್ದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಎಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರ ಮತ. ಎಲ್ಲಾ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಉಗಮವನ್ನೂ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳಲ್ಲೇ ಹುಡುಕುವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗತಜ್ಞರು, ಚೀನೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಗಮವನ್ನೂ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಕೂರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಪ್ರಕಾರ– ಶಾಂಗ್ ಆಳ್ವಿಕೆಗಿಂತ ಮೊದಲು ಇದ್ದ ವಿಭಿನ್ನ ಮಾದರಿಯ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳು, ಹಾಡುಕುಣಿತಗಳು, ಹುಟ್ಟು ಸಾವಿನ ಆಚರಣೆಗಳು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕ ರಂಜನೆಗಳ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದೇನೇ ಇರಲಿ, ಇಂಥ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ರಂಜನೆಗಳು ಶಾಂಗ್ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಹೊರಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪುರಾವೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಆರಂಭವಾದ ಚೀನಾದ ನಾಗರಿಕತೆಯು ತನ್ನ 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ಘಟ್ಟಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು ಇದಾಗಿ ಸುಮಾರು ೧೦ ಶತಮಾನಗಳ ಬಳಿಕ– ಚೌ ಮತ್ತು ಹಾನ್ ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯ ವಿಸ್ತಾರದ ದೃಢ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವೊಂದು ನಿರ್ಮಾಣವಾಯಿತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಚೀನಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಅಡಿಗಲ್ಲುಗಳೆಂದು ಸೂಚಿಸಬಹುದಾದ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಚಿಂತನ ಕ್ರಮಗಳು ರೂಪುಗೊಂಡವು. ಒಂದು– ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಶದಪಡಿಸಿ ಸೂತ್ರೀಕರಿಸಿದ ಕನ್‌ಫ್ಯೂಶಿಯಸ್‌ನ ಸಿದ್ಧಾಂತ. ಇನ್ನೊಂದು– ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿಯ ನಡುವೆ ಸರಳ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ತಾವೋ ಪದ್ಧತಿ. ಈ ಎರಡು ಚಿಂತನ ಕ್ರಮಗಳೇ ಬೆಳೆದು, ಮುಂದೆ ಬಂದ ಬೌದ್ಧ ಚಿಂತನೆಗಳೊಡನೆ ಬೆರೆತು, ಚೀನಾದ ಒಟ್ಟೂ ಧಾರ್ಮಿಕ-ತಾತ್ವಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗಳಿಗೆ ಮೂಲಭಿತ್ತಿಯಾದವು.

ಶಾಂಗ್ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಆಸ್ಥಾನ ರಂಜನೆಗಳು ಮತ್ತು ಜನಪದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಈ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಯುಗದಲ್ಲಿ ವೃದ್ಧಿಗೊಂಡು 'ಸಾವಿರ ರಂಜನೆಗಳು' ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದವಂತೆ. ಈ ಸಾವಿರರಂಜನೆಗಳ ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ತುದಿಗೆ ಅರಮನೆಯ ದೃಶ್ಯವೈಭವಗಳು, ಸಂಗೀತ–ನೃತ್ಯಗಳು ಸೇರಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಗೆ ಖಡ್ಗ ನುಂಗುವುದು, ಬೆಂಕಿ ತಿನ್ನುವುದು, ಹಗ್ಗದ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವುದು ಇತ್ಯಾದಿ ದೊಂಬರಾಟಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸೇರಿದ್ದವು. ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೂ ಈ ಪಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ್ದವಾದರೂ ಆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಹೇಗಿದ್ದವು, ನಾಟಕಗಳು ಯಾವ ಬಗೆಯವು – ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ವಿವರಗಳೇನೂ ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥಾತ್ – ಚೀನೀ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಚೀನೀ ರಂಗಭೂಮಿ ಮಾತ್ರ ಇನ್ನೂ ತನ್ನ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಘಟ್ಟಕ್ಕೆ ತಲುಪಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಈ ಕಾಲದ ದಾಖಲೆಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ.

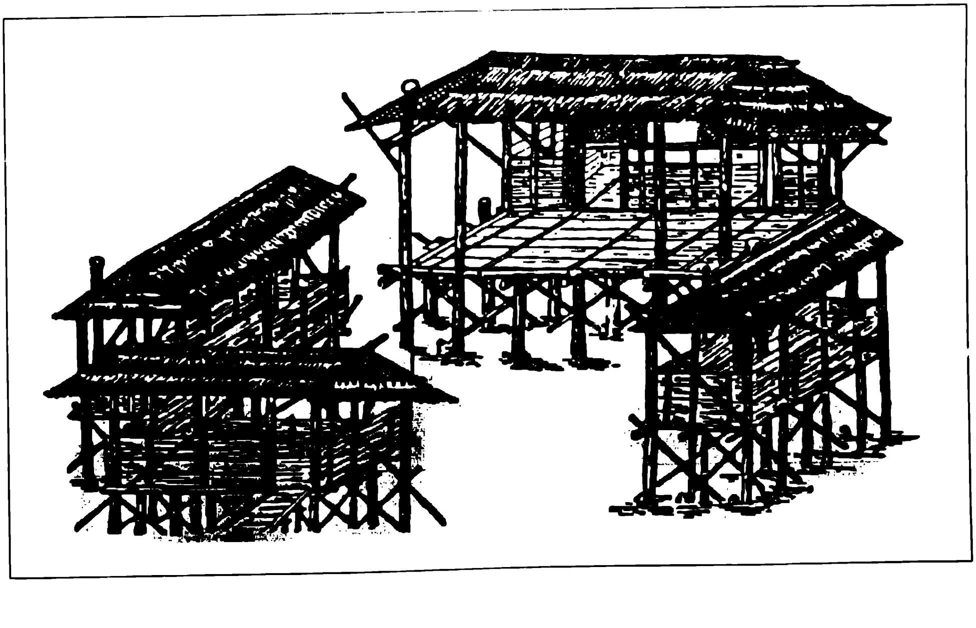
ಚೀನಾದ ರಂಗಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಇಂಥ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದು ಇದಾಗಿ ಆರೇಳು ನೂರು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ತಡವಾಗಿ; ಚೀನೀ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಯುಗದ ವೈಭವವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಟಾಂಗ್ ಅಧಿಪತ್ಯದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೭ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಈ ವಂಶದ ಪ್ರಮುಖ ಅರಸ – ಮಿಂಗ್ ಹುವಾಂಗ್ ಎಂಬಾತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಟ್ಟನಂತೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು – ಪಿಯರ್‌ಗಾರ್ಡನ್ ಎಂಬ ನಾಟಕಶಾಲೆಯ ಸ್ಥಾಪನೆ. ತನ್ನ ಉತ್ತುಂಗದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ೧೧ ಸಾವಿರ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಈ ಶಾಲೆಯು ಮೂಲತಃ ಆಸ್ಥಾನದ ನರ್ತಕ–ಗಾಯಕರನ್ನು ತರಬೇತುಗೊಳಿಸುವ ಉದ್ದೇಶದಿಂದ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇದರ ಪರಿಣಾಮ ಅಷ್ಟಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಇದು ವಿವಿಧ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಬಂದ ನಟರಿಗೆ ವೃತ್ತಿಪರ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಕಲಿಸುವ ಕೇಂದ್ರವಾಯಿತು ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ವಿಭಿನ್ನ ಮಾದರಿಯ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿದ ಹೊಸ ರಂಗಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ದೈಹಿಕ ಕಸರತ್ತುಗಳೆಲ್ಲವೂ ಕೂಡಿದ ಚೀನೀ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕದ ಆರಂಭದ ರೂಪ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಮಹತ್ವದ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಚೀನಾದ ನಟರೆಲ್ಲರಿಗೂ 'ಪಿಯರ್‌ಗಾರ್ಡನ್ನಿನ ಶಿಷ್ಯರು' ಎಂಬ ಸಮೂಹವಾಚಕ ವಿಶೇಷಣ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿತು.

ಹೀಗೆ ಟಾಂಗ್ ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚೀನಾದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಚೌಕಟ್ಟು ದೊರಕಿದರೆ, ಆಮೇಲೆ ೧೦–೧೩ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದ ಶುಂಗ್ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗೆ ವೃತ್ತಿ ಸಂಘಟನೆ ಮತ್ತು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಸಾಧಿತವಾಯಿತು. ಈ ಶುಂಗ್ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಕಾಲವು ದಿಕ್ಸೂಚಿ, ಸಿಡಿಮದ್ದಿನ ಪುಡಿ ಮೊದಲಾದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನೂ ಗದ್ಯ ಕಥಾನಕದ ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮದ ಉಗಮವನ್ನೂ ಕಂಡ 'ಪ್ರಗತಿಶೀಲ' ಯುಗ. ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗಿ ಮುಂದಿನ ೪–೫ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಚೀನೀ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಬೆಳೆದು ವಿಸ್ತಾರಗೊಂಡ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಾವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೂರು ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ– ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ. ಶುಂಗ್ ಅವಧಿಯಲ್ಲೇ ಚೀನಾದ ಬಹುತೇಕ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ 'ರಂಗಮಂದಿರ'ಗಳು ತಲೆಯೆತ್ತಿದವು. ದಾಖಲೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ– ಆ ಕಾಲದ ನಗರಗಳೆಲ್ಲ ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಬಡಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮೀಸಲಾಗಿಡುತ್ತಿದ್ದವಂತೆ; ಕೈಫೆಂಗ್ ನಗರದ ಅಂಥ ಒಂದು ಬಡಾವಣೆಯಲ್ಲೇ ೭೦ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಇದ್ದವಂತೆ. ಆದರೆ, ಈ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಕಟ್ಟಡಗಳಾಗಿರಲಿಲ್ಲ; ಅವು ಮರದ ಕಂಬಗಳಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಅಟ್ಟಣಿಗೆಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣವೆಂದರೆ ಅಂಥದೇ ಕಂಬಗಳಿಂದ ಕಟ್ಟಿದ ಒಂದು ಬೇಲಿಯಷ್ಟೇ ಆಗಿತ್ತು. ಜನ ಆ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಅಟ್ಟಣಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರು– ಇದು ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಒಂದು ಊಹಾಚಿತ್ರ. ಈ ಸರಳ ರಂಗಸ್ಥಳ–ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ಮುಂದಿನ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಆಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ಚಹಾಗೃಹಗಳ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿತು.

ಎರಡನೆಯದಾಗಿ– ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಚೀನಾದ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕವು ಎರಡು ಶಾಖೆಗಳಾಗಿ ಒಡೆದುಕೊಂಡಿತು; ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಈ ಎರಡೂ ಶಾಖೆಗಳೂ ತಮ್ಮ ವಿಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡವು. ಉತ್ತರ ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣದ ಶೈಲಿಗಳೆಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆದ ಈ ಶಾಖೆಗಳು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಎರಡು ಶೈಲಿಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿದ್ದವು. ಉತ್ತರದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ದೃಢವಾದ ರೇಖೆಗಳನ್ನೂ ಹಲವು ಬಣ್ಣಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಉಜ್ವಲ ಗುಣವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಂತೆಯೇ ಉತ್ತರದ ಸಂಗೀತನಾಟಕವು ಬಿರುಸಾದ ಚಲನೆ, ನಾಟಕೀಯ ಕ್ರಿಯೆಗಳು, ಕಥಾನಕದ ಆಕರ್ಷಕ ಹರಿವು– ಮೊದಲಾದ ಗುಣಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ದಕ್ಷಿಣದ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕವು ಸೌಮ್ಯಸ್ವರೂಪದ್ದು. ದಕ್ಷಿಣದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯು ಬರೀ ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪಿನ ಅಸಂಖ್ಯ ನೇಸಲುಗಳಲ್ಲೇ ಮಂಜು

೫.೧೧. ಬೊಂಬಿನಿಂದ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಚೀನಾದ 'ತಾತ್ಕಾಲಿಕ' ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ರೂಪ–ರಚನೆ; ಊಹೆಯಿಂದ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದು.



ಮುಸುಕಿದ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಈ ನಾಟಕ ಶಾಖೆಯೂ ಮೃದು ಸಂಗೀತ, ಮಂದಗತಿಯ ಚಲನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಏಕತಾನವೆನ್ನಿಸುವಂತಹ ಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿತು. ಮುಂದಿನ ಹಲವಾರು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ– ಈ ಎರಡೂ ಶಾಖೆಗಳೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆದವು; ಹಲವು ಸ್ಥಳೀಯ ಉಪಶಾಖೆಗಳಿಗೆ ಕೂಡ ಮೂಲವಾದವು.

ಈ ಕಾಲದ ರಂಗಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಮೂರನೆಯ ವಿಶೇಷ– ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ. ಇದೇ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಚೀನಾದ ರಂಗ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯವು ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಪಡೆಯಿತು; ಶುಂಗ್ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಆಮೇಲಿನ ಯುವಾನ್ ಮತ್ತು ಮಿಂಗ್ ಆಳ್ವಿಕೆಗಳ ಕಾಲ ದಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ಶೈಲಿಗಳ ಹಲವು ನೂರು ನಾಟಕಗಳು ರಚನೆ ಯಾದವು. ಇತಿಹಾಸ, ಕಲ್ಪನೆ, ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಗದ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಿಂದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಈ ನಾಟಕ ಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಚೀನೀ ಬದುಕಿನ ಅದ್ಭುತ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿವೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳ ರೂಪ–ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಪಂಚದ ಇನ್ನಾವುದೇ ಕಾಲ–ದೇಶದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ಕಾಣದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಛಾಪು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಈ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಶೈಲೀಕೃತವಾದ ರಚನೆ ಗಳು. ಸಂಗೀತದ ನಾಂದಿ, ಆಮೇಲೆ ಹಾಡು–ಮಾತು ಗಳಿರುವ ಕೆಲವು ಅಂಕಗಳು ಮತ್ತೆ ತುದಿಗೆ ಸಂಗೀತದ ಮುಕ್ತಾಯ– ಇದು ಈ ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲದರಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸಿದ್ಧಮಾದರಿ. ಆದರೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕವೂ ಕಾಣಿಸುವ ಪಾತ್ರ, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಕಥಾನಕಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿನ 'ವಾಸ್ತವಿಕ' ತುಣುಕುಗಳು. ಹೀಗೆ, ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಾಂಕೇತಿಕ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಿಶ್ರಣ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆಂದು, ಈ ನಾಟಕ ಸಮೂಹದ ೨–೩ ಪ್ರಮುಖ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. 'ಚಾವೋ ಕುಟುಂಬದ ತಬ್ಬಲಿ' ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕುಟುಂಬಕ್ಕೆ ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿಯಿಂದಾಗುವ ಅನ್ಯಾಯದ ಕಥೆಯಿದೆ. ಅದರಿಂದಾಗಿ ಆ ಇಡೀ ಕುಟುಂಬವೇ ಅಳಿಸಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಒಬ್ಬ ತಬ್ಬಲಿ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಆಮೇಲೆ ಇಡೀ ಕುಟುಂಬದ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ– 'ಚಾಕ್ ಸರ್ಕಲ್'. ಒಂದು ಮಗುವಿನ ತಾಯ್ತನದ ವ್ಯಾಜ್ಯವನ್ನು ಒಬ್ಬ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶ ಅತ್ಯಂತ ಚಾಣಾಕ್ಷವಾಗಿ ಬಗೆಹರಿಸುವ ಕಥೆ ಈ ನಾಟಕದ್ದು. ಮುಂದೆ, ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನಿಗೆ ತನ್ನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಆಕರವಾಗಿರುವ ಕಥೆ ಇದು. ಹಾಗೆಯೇ ಮತ್ತೊಂದು ನಾಟಕ 'ಲ್ಯೂಟ್‌ಸಾಂಗ್' ದಕ್ಷಿಣಶೈಲಿಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕೃತಿ. ಒಬ್ಬ ಹೆಂಗಸು ತನ್ನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋದ ಗಂಡನನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಲೇ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಕರ್ತವ್ಯಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಕನ್‌ಫ್ಯೂಶಿ ಯನ್ ಆದರ್ಶದ ಕಥೆ ಇದು. ಈ ಮೂರೂ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ ಈ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು– ನ್ಯಾಯ, ನೀತಿ, ಕರ್ತವ್ಯ, ಕುಟುಂಬಬದ್ಧತೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಆದರ್ಶಗಳು. ಆದರೆ, ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ರೀತಿ– ವಾಸ್ತವಿಕ ತುಣುಕು ಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ಲವಲವಿಕೆಯ ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದು. ಇವತ್ತಿಗೂ ಈ ನಾಟಕಗಳು ನಮ್ಮನ್ನಾಕರ್ಷಿಸುವುದು ಈ ಗುಣದಿಂದಲೇ.

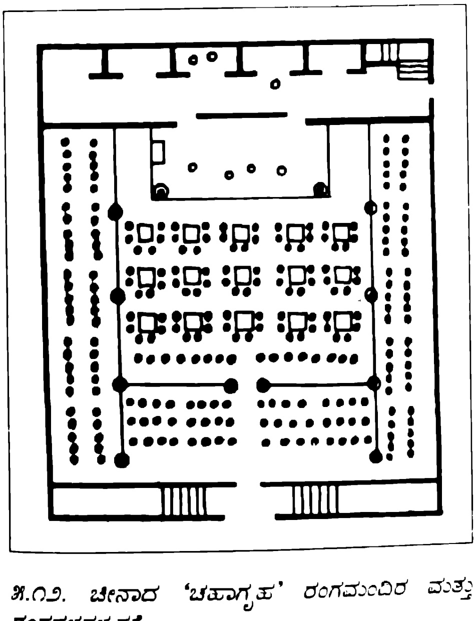
ಚೀನಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ಎಲ್ಲ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳ ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೆ ತಲುಪಿದವು. ಅಂಥ ಉತ್ತುಂಗದ ಫಲವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು– ಪೀಕಿಂಗ್ ಒಪೆರಾ ಎಂದು ಹೆಸರಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಕಾರ. ಹಿಂದಿನ ಹಲವಾರು ಸಂಗೀತನಾಟಕ ಶೈಲಿಗಳು, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾದರಿಗಳು, ಪ್ರದರ್ಶನ ವಿಧಾನಗಳು ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹುಟ್ಟಿದ ಈ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ ವನ್ನೇ ಚೀನೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಸಾಧನೆಯೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿವರವಾಗಿ ಗಮನಿಸೋಣ.

ಪೀಕಿಂಗ್ ಒಪೆರಾ

ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೭೯೦ರ ಪೀಕಿಂಗ್ ನಗರದಲ್ಲಿ, ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಯೊಬ್ಬನ ಹುಟ್ಟು ಹಬ್ಬಕ್ಕಾಗಿ ವಿವಿಧ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಕಲಾವಿದರನ್ನೆಲ್ಲ ಕರೆಸಲಾಯಿತಂತೆ; ಅವರನ್ನೆಲ್ಲ ಕೂಡಿಸಿ ಹೊಸ ಒಪೆರಾವೊಂದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಯಿ ತಂತೆ. ಈ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಮುಂದೆ ಪೀಕಿಂಗ್ ಒಪೆರಾ ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಯಾಯಿತು– ಎಂದೊಂದು ದಾಖಲೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದು, ಪೀಕಿಂಗ್ ಒಪೆರಾದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಒದಗಿ ಬಂದ ಸಾಂದರ್ಭಿಕ ಪ್ರೇರಣೆ ಮಾತ್ರ. ನಿಜವಾಗಿ, ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಉದ್ಭವಿಸಲು ಕಾರಣವಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒತ್ತಡ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಗಹನವಾದದ್ದು. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ದಕ್ಷಿಣ ಶಾಖೆಯ ಸಂಗೀತನಾಟಕವು ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿಸಿದ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿ ಕೊಂಡಿತ್ತು. ಈ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಅದು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸಾಹಿತ್ಯಿಕವಾಗುತ್ತ ಹೋಯಿತು; ಜನಪ್ರಿಯತೆಯಿಂದ ದೂರವಾಗುತ್ತ ನಡೆಯಿತು. ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕವು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಲು ನಡೆಸಿದ ಹೊಸ ಪ್ರಯತ್ನ– ಪೀಕಿಂಗ್ ಒಪೆರಾ.

ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ಪೀಕಿಂಗ್ ಒಪೆರಾವು ಯಾವುದೇ ಧಾರ್ಮಿಕತೆಯ ಸೋಂಕಿಲ್ಲದ ಲೌಕಿಕ ಸ್ವರೂಪವೊಂದನ್ನು ಧಾರಣೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿತು; ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುವ ಪರಿಪಾಠವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿತು ಮತ್ತು ಲಭ್ಯವಿರುವ ಎಲ್ಲ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಕಥಾನಕ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಬೆರೆಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇಂಥ 'ಕಲಬೆರಕೆ'ಯ ಗುಣ ನಮಗೆ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಮೇಲ್ಮೈಯಲ್ಲೇ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ– ಪೀಕಿಂಗ್ ಒಪೆರಾದ ಪ್ರದರ್ಶನವೆಂದರೆ ಅದು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗವಲ್ಲ. ಅದು, ಹಲವು ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಆಯ್ದ ರಸವತ್ತಾದ ಭಾಗಗಳ ಜೋಡಣೆ ಮತ್ತು ಆಕರ್ಷಕವಾದ ದೈಹಿಕ ಕಸರತ್ತುಗಳ ಸಂಕಲನ. ಹೀಗೆ ಚೀನಾದ ರಂಗಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅದರ 'ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ' ಒಲವಿನಿಂದ ಸೆಳೆದು 'ರಂಗಪರಿಣಾಮ'ದ ಕಡೆಗೆ ಒಲಿಯುವಂತೆ ಮಾಡಿದ ಪ್ರಕಾರ ಇದು.

ಆರಂಭದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪೀಕಿಂಗ್ ಒಪೆರಾದ ತಾಲೀಮುಗಳನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಚಹಾಗೃಹಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ; ಅದನ್ನು ನೋಡಲಿಕ್ಕೆಂದೇ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸೇರುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಮುಂದೆ ಈ ಪದ್ಧತಿಯೇ ರೂಢಿಯಾಗಿ ಚಹಾಗೃಹಗಳಲ್ಲೇ ಇದರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆಯತೊಡಗಿದವು. ಆಮೇಲೆ, ಈ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗಾಗಿಯೇ ಹೊಸ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದಾಗ ಚಹಾಗೃಹಗಳ ಸ್ಥೂಲ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೇ ಅಲ್ಲೂ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿಸಲಾಯಿತು. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಈ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ ಹೀಗೆ: ಕಟ್ಟಡದ ಒಂದು ಬದಿಗೆ ಚೌಕ ಅಥವಾ ಆಯತಾಕಾರದ ೨ ಅಡಿ ಎತ್ತರದ ರಂಗವೇದಿಕೆ; ಅದರ ಎದುರಿನ ಹೊಂಡದಲ್ಲಿ ಚಹಾಪಾನ ಮಾಡುತ್ತಲೇ ನಾಟಕ ನೋಡುವಂತೆ ಕುರ್ಚಿ ಮೇಜುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ. ಆ ಹೊಂಡದ ಸುತ್ತ ಮೂರು ಕಡೆ ಕಟ್ಟೆ. ಅಲ್ಲಿ, ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಬೆಂಚುಗಳು. ಈ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲೇ ಊಟ, ತಿಂಡಿ, ಓಡಾಟ, ಮಾತುಕತೆಗಳ ನಡುವೆ ನಾಟಕವನ್ನೂ ನೋಡುವ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲ್ಪನೆ ಅಡಕವಾಗಿದೆ.



ಚಿ.೧೨. ಚೀನಾದ 'ಚಹಾಗೃಹ' ರಂಗಮಂದಿರ ಮತ್ತು ರಂಗಸ್ಥಳಗಳ ನಕ್ಷೆ.

ಪೂರ್ವದೇಶಗಳ ಬಹುತೇಕ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಹಾಗೆ, ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲೂ ಖಾಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳವೇ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ; ಬೇರಾವ ವಿಶೇಷ ಸಜ್ಜಿಕೆಯೂ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ರಂಗವೇದಿಕೆಗೆ ಒಂದು ನೆಲಹಾಸು, ಒಂಬದಿಗೆ ಪ್ರವೇಶನಿರ್ಗಮನದ ಎರಡು ಬಾಗಿಲುಗಳು, ಆ ಬಾಗಿಲುಗಳ ನಡುವೆ ಕಸೂತಿ ಚಿತ್ರದ ಒಂದು ಪರದೆ ಮತ್ತು ಈ ಇಡೀ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ಆಲಂಕಾರಿಕವಾದ ಒಂದು ಮಾಡು– ಇದು ಈ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಒಟ್ಟು ರೂಪ. ಬೇರೆಬೇರೆ ರೀತಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವ ಒಂದು ಮೇಜು ಮತ್ತು ಕೆಲವು ಪೀಠಗಳು– ಇದಿಷ್ಟೇ ಪ್ರದರ್ಶನದಾದ್ಯಂತ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ರಂಗಪರಿಕರಗಳು.

ರಂಗಸ್ಥಳವು ಹೀಗಿರುವುದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಸ್ಥಳ–ಕಾಲ–ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಂಗರೂಢಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಭಾರತದ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಬಲ್ಲವರಿಗೆ ಈ ಬಹುತೇಕ ರಂಗರೂಢಿಗಳು ಪರಿಚಿತವಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಕಾಲದೇಶಗಳನ್ನು ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಸೂಚಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಇಲ್ಲಿದೆ; ಪ್ರಯಾಣವನ್ನು ಸೂಚಿಸಲು ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ 'ಪರಿಕ್ರಮಣ'ದಂತಹ ರಂಗರೂಢಿಯೂ ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಜತೆಗೇ, ಇರುವ ಒಂದು ಮೇಜು ಮತ್ತು ಪೀಠಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಸ್ಥಳ–ಕಾಲ–ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ವಿಧಾನವೊಂದನ್ನು ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ– ರಂಗದ ಹಿಂತುದಿಗೆ ಎರಡು ಪೀಠಗಳನ್ನಿಟ್ಟರೆ ಅದು ಗೋಡೆಯೆಂದೂ, ಮೇಜಿನ ಆಚೀಚೆ ಪೀಠಗಳನ್ನಿಟ್ಟರೆ ಅದು ಸೇತುವೆಯೆಂದೂ, ಬರೀ ಪೀಠವನ್ನಿಟ್ಟರೆ ಅದು ಮರವೆಂದೂ, ಬರೀ ಮೇಜಿದ್ದರೆ ಅದು ಪರ್ವತವೆಂದೂ ಆಯಾಯ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ವಿಶೇಷ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದಾಗ ಇನ್ನಷ್ಟು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಳ–ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತವೆ.

ಅಲಂಕಾರಿಕ ಊದುಬತ್ತಿ ಶಮೆಯಿದ್ದರೆ ಅದು ಅರಮನೆ; ಕಾಗದ ಮತ್ತು ಮುದ್ರೆಗಳಿದ್ದರೆ ಕಛೇರಿ, ಚಾಟಿ ಹಿಡಿದು ಬಂದರೆ ಆ ನಟ ಕುದುರೆಯ ಮೇಲೆ ಕೂತಿದ್ದಾನೆ, ಚಕ್ರದ ಚಿತ್ರವಿರುವ ಬಾವುಟ ಹಿಡಿದರೆ ಆತ ರಥದ ಮೇಲೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆ- ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ರಂಗ ರೂಢಿಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂಜ್ಞಾಕೋಶವೇ ಪೀಕಿಂಗ್ ಒಪೆರಾದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದೆ.

ರಂಗರೂಢಿಗಳು ಮತ್ತು ಪರಿಕರಗಳ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ನಿಖರವಾದ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದರಿಂದಲೇ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಹಲವು ಜನ 'ರಂಗ ಸಹಾಯಕರು' ಅಗತ್ಯವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ಸಾದಾ ಬಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿರುವ ಈ ಸಹಾಯಕರು ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ನಟರೊಂದಿಗೇ ರಂಗದ ಮೇಲಿರುತ್ತಾರೆ-ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಇವರು ತಂದಿಡುತ್ತಾರೆ; ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತಾರೆ; ಮೇಜು-ಪೀಠಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುತ್ತಾರೆ; ಖಾಲಿ ಇದ್ದಾಗ ನಟರ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅರ್ಥಾತ್- ದೃಶ್ಯರಾಗಿದ್ದೂ ಇವರು ಅದೃಶ್ಯರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ, ದೃಶ್ಯ-ಅದೃಶ್ಯ ಸಹಾಯಕರನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ತಂತ್ರವು ಚೀನಾ ಮತ್ತು ಜಪಾನಿನ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಪ್ರಮುಖ ವಿಶೇಷ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಗೊಂಬೆಯಾಟದ ಮೂಲದಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ವಿಶಿಷ್ಟ ರಂಗತಂತ್ರ ಇದು.

ಇನ್ನು, ಪೀಕಿಂಗ್ ಒಪೆರಾದ ಜೀವಾಳವಾಗಿರುವ ಎರಡು ರಂಗಾಂಶಗಳೆಂದರೆ- ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ. ಚೀನೀ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿರುವ ಒಂದು ಲಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಸಂಗೀತದ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಮತ್ತು ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಬಳಕೆ. ಒಂದು ವರ್ಗೀಕರಣದ ಪ್ರಕಾರ ಚೀನಾದ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಒಟ್ಟು ಒಂಬತ್ತು ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಂಗಡಣೆಯಾಗಿರುವ ಸುಮಾರು ೫೦೦ ಸ್ವರವಿನ್ಯಾಸ

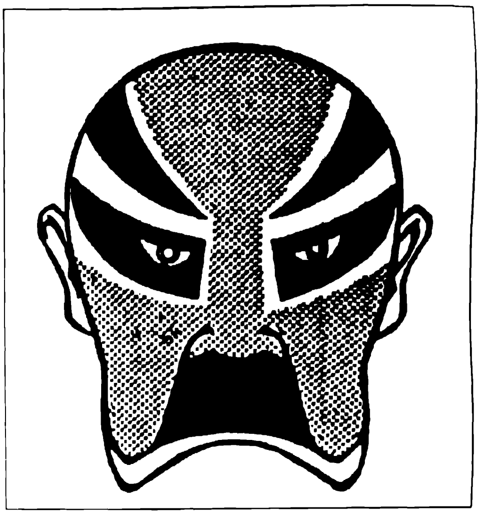


೫.೧೩. ಪೀಕಿಂಗ್ ಒಪೆರಾದ ಒಂದು 'ಯೋಧ' ಪಾತ್ರ.

ಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆಯಂತೆ. ಇಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ, ಇಂಥ ಛಂದಸ್ಸಿಗೆ, ಇಂಥ ಕಥೆಗೆ ಇಂತಿಂಥದೇ ಸ್ವರವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಬಳಸಬೇಕು– ಎಂಬಂಥ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳು ಈ ರಂಗ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಇವೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಸಂಗೀತನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಬರೀ ಹಾಡುಗಳಿಗಷ್ಟೇ ಬಳಕೆಯಾಗುವದಲ್ಲ. ಆವರಣದ ಸೂಚಕವಾಗಿ, ಭಾವನೆಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಆಂಗಿಕ–ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯಗಳ ಜತೆಗೆ ಸಮ್ಮೇಳಗೊಂಡು ಸಂಗೀತದ ವಿವಿಧ ಮಾದರಿಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ.

ಸಂಗೀತವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ನಟನೇ ಪೀಕಿಂಗ್ ಒಪೆರಾದ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದು. ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೇ ತನ್ನ ತರಬೇತಿಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಈ ನಟ ಮೊದಲ ಆರೆಂಟುವರ್ಷ, ಈ ಇಡೀ ಅಭಿನಯಮಾರ್ಗದ ಸಾಧಾರಣ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ ಆತ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ ನಟ ಬರೀ ಪರಿಣತನಾದರೆ ಸಾಲದು. ಶಾಸ್ತ್ರದ ರೂಢಿಯ ಜತೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರವೊಂದನ್ನು ತನ್ನ 'ವೈಯಕ್ತಿಕ ಛಾಪಿ'ನೊಡನೆ ನಿರ್ವಹಿಸುವ ತಾಕತ್ತು ಆತನಿಗೆ ಒದಗಿಬರಬೇಕು. ಈ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ತ್ಯ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ದಂಗುಬಡಿಸಿದ ಮೈ ಲಾನ್ ಫ್ಯಾಂಗ್ (೧೮೯೪–೧೯೬೧) ಎಂಬ ನಟ, ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದ ಅಂಥ ಒಬ್ಬ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ.

ಪೀಕಿಂಗ್ ಒಪೆರಾದ ಪಾತ್ರ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು – ಪುರುಷ ಪಾತ್ರ, ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರ, ಬಣ್ಣದ ವೇಷ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯಪಾತ್ರ ಗಳೆಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯಿದೆ. ಈ ಸ್ಥೂಲ ವರ್ಗೀಕರಣದ ಬಳಿಕ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲೂ ಹಾಡುವ, ನರ್ತಿಸುವ ಪಾತ್ರಗಳು, ಒಳ್ಳೆಯ–ಕೆಟ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಅಸಂಖ್ಯ ವಿಂಗಡಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವರ್ಗದ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಆಂಗಿಕ–ವಾಚಿಕ–ಆಹಾರ್ಯ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ ಸೂತ್ರೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ಬಾಹುಚಲನೆ, ಹಸ್ತಚಲನೆ, ಪಾದಚಲನೆ, ಮುದ್ರೆಗಳು, ನಿಲುವಂಗಿಯ ತೋಳಿನ ಚಲನೆ ಮತ್ತು ಗಡ್ಡದ ಚಲನೆಗಳಿದ್ದು ಇವೆಲ್ಲವೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರ–ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಇನ್ನು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ, ಇಡಿ ಇಡಿಯ ದೃಶ್ಯಗಳೇ ಇಂಥ ಚಲನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಮೂಕಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವ ರೂಢಿಯೂ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಯುದ್ಧ, ದೋಣಿ ಪ್ರಯಾಣ ಇತ್ಯಾದಿ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಅದರ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ತೋರಿಸುವ ಭಾಗಗಳು– ಪೀಕಿಂಗ್ ಒಪೆರಾದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಆಕರ್ಷಕ ಭಾಗ.



ಚಿ.೧೪. ಪೀಕಿಂಗ್ ಒಪೆರಾದ ಒಂದು ಶೈಲೀಕೃತ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆ.

ವಾಚಿಕ ಮತ್ತು ಆಹಾರ್ಯ ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಅತ್ಯಂತ ಅದ್ಭುತವಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಒಪೆರಾದ ನಟ ನೇರವಾಗಿ ಮಾತಾಡುವುದೇ ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ. ಸ್ವರಗಳನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಎಳೆಯುತ್ತ, ತಾಳಲಯಗಳಿಗೆ ಕೂಡಿಸುತ್ತ ನಡೆಯುವ ಈ ವಾಚಿಕವು ಅತ್ತ ಸಂಗೀತವೂ ಅಲ್ಲದ ಇತ್ತ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೂ ಅಲ್ಲದ ನಡುವಿನ ರೂಪವೊಂದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆಹಾರ್ಯ ಅಭಿನಯದಲ್ಲೂ ಅಷ್ಟೆ. ಹಲವು ರೀತಿಯ ಉಡುಗೆತೊಡುಗೆಯ ಮಾದರಿಗಳು, ನೂರಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ಮಾದರಿಯ ಶಿರೋಭೂಷಣಗಳು ಈ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಯಂತೂ ಜಗತ್ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದದ್ದು. ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ದೃಢ ರೇಖೆ–ವರ್ಣಗಳ ಮೂಲಕ ಸಾದಾ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಅತಿಮಾನುಷ ರೂಪಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ ಈ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಿದೆ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಅದ್ಭುತ ರಂಗತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ನಿಖರವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಪೀಕಿಂಗ್ ಒಪೆರಾವು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತ್ರ ವಿಶೇಷ ಗಮನ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ. ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆಂದರೆ ಹಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ನಾಟಕದ ತುಣುಕುಗಳು ಮೂಲತಃ ಯಾವ ನಾಟಕದ್ದು ಎಂಬುದು ನಟರಿಗಾಗಲೀ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗಾಗಲೀ ಗೊತ್ತೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ

ವಂತೆ! ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ, ಇಂಥ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಪೀಕಿಂಗ್ ಒಪೆರಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಇದೆ. ಪೂರ್ಣ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕವಾಗುತ್ತ ಇನ್ನೇನು ನಾಶವಾಗಿ ಹೋಯಿತೆಂಬಂತಿದ್ದ ಸಂಗೀತನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರವಾಹದ ವಿರುದ್ಧ ಈಜಿ ಮತ್ತೆ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಶಿಖರಕ್ಕೇರಿದ ಪ್ರಕಾರ ಇದು.

೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಇಂಥ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಮರಳಿ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡ ಪೀಕಿಂಗ್ ಒಪೆರಾವು ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ನೂರು ನೂರಿಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷ ಅಂಥ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಉಬ್ಬರದಲ್ಲಿಯೇ ಮುನ್ನಡೆಯಿತು. ೧೯೧೨ರಲ್ಲಿ ಚೀನಾವು ಒಂದು ಗಣರಾಜ್ಯವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾದ ಮೇಲೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಅಲ್ಲಿಗೆ ನುಗ್ಗಿ ಬಂದರೂ ಈ ಒಪೆರಾದ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಇಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಭರಾಟೆ ಏರುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಆಕರ್ಷಣೆ ಕುಗ್ಗುತ್ತ ಹೋಯಿತು. ಹಾಗಾಗಿ ಇವತ್ತು ಪೀಕಿಂಗ್ ಒಪೆರಾವೆನ್ನುವುದು ಆಯ್ದ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ರಕ್ಷಿಸಿಟ್ಟ ಪ್ರವಾಸೀ ಆಕರ್ಷಣೆಯಷ್ಟೇ ಆಗಿ ಉಳಿದಿದೆ.

ಜಪಾನಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ

ಚೀನೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೀರ್ಘ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಜಪಾನಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಹ್ರಸ್ವ ಕಾಲದ್ದು. ಜಪಾನೀ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅತ್ಯಂತ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಅವಧಿ–ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೩ರಿಂದ ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಡುವಿನದು. ಆದರೆ, ಈ ಐನೂರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲೇ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿದೆ–ನೋಹ್, ಬುನ್ರಕು ಮತ್ತು ಕಬುಕಿ ಎಂಬ ಮೂರು ಪ್ರಕಾರಗಳು ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿವೆ. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಿಖರತೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವಹನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಪಂಚದ ಯಾವುದೇ ರಂಗಶಿಖರದೊಂದಿಗೂ ಹೋಲಿಸಬಹುದಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಇವು.

ಚೀನಾದ ಪೂರ್ವಕ್ಕೆ ಸಮುದ್ರದಿಂದ ಆವೃತವಾದ ಮೂರು ಪ್ರಮುಖ ದ್ವೀಪಗಳ ಸಮೂಹ–ಜಪಾನ್. ಇಂತಹ ಭೌಗೋಲಿಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಇರಬೇಕು–ಜಪಾನಿನ ಆರಂಭದ ಇತಿಹಾಸವು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೂ ನಿಗೂಢವಾಗಿಯೂ ಉಳಿದಿದೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೨ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮಂಗೋಲಿಯನ್ ಬುಡಕಟ್ಟಿನ ಜನ ಈ ದ್ವೀಪಗಳಿಗೆ ಬಂದರು; ಇಲ್ಲಿನ ಮೂಲನಿವಾಸಿಗಳನ್ನು ಸೋಲಿಸಿ ಈ ದ್ವೀಪದಾದ್ಯಂತ ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಂಡರು– ಎಂದು ಪೂರ್ವೇತಿಹಾಸ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆಗ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದುದು– ಶಿಂಟೊ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಪ್ರಕೃತಿಪೂಜೆಯ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪದ್ಧತಿ. ಈ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಲವಾರು ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳು, ನೃತ್ಯಗಳು ಈ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಿರಬೇಕು; ಅದರಲ್ಲಿ ಕಗುರ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ನೃತ್ಯವೊಂದು ಇವತ್ತಿಗೂ ಜಪಾನಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಜಪಾನಿನ ಲಿಖಿತ ಇತಿಹಾಸವು ಆರಂಭವಾಗುವುದು ಕ್ರಿ.ಶ. ೭ನೆಯ ಶತಮಾನದಷ್ಟು ತಡವಾಗಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಪ್ರೇರಣೆ–ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮದ ಪ್ರವೇಶ. ಹಾಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವಾಗ ಬೌದ್ಧಧರ್ಮವು, ಚೀನಾದ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಆಡಳಿತದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಡಾವಳಿಗಳನ್ನೂ ಜತೆಗೆ, ಭಾರತ–ಚೀನಾ–ಕೊರಿಯಾಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನೂ ತನ್ನೊಂದಿಗೇ ಹೊತ್ತು ತಂದಿತು. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಫಲವಾಗಿಯೇ ಈ ಕಾಲದ ಜಪಾನಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಯುಗವೊಂದು ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಈ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವು ಆಸ್ಥಾನ ಆಡಳಿತದ ವಿಸ್ತೃತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲೇ ಅಲ್ಲದೆ ಲಿಪಿಕಲೆ, ಕಾವ್ಯ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸುಗಂಧ ದ್ರವ್ಯಗಳ ತಯಾರಿ ಮೊದಲಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿತು. ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಮುನ್ನಡೆಗಳಾದವು– ನಾಗರಿಕ ಪೂರ್ವ ಕಗುರ ನೃತ್ಯವು ಈಗ ಡೆಂಗಕು ಎಂಬ ಆಸ್ಥಾನರಂಜನೆಯಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡಿತು; ಅಲ್ಲದೆ, ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಗಿಗಕು, ಬುಗಕು ಮತ್ತು ಸರಗಕು–ಎಂಬ ಮೂರು ನೃತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದವು. ಇದರಲ್ಲಿ ಗಿಗಕು–ಬೌದ್ಧ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾದ, ಬೃಹತ್ ಮುಖವಾಡಗಳ ಕಥನ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ; ಬುಗಕು–ಒಂದು ಆಸ್ಥಾನನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ಸರಗಕು–ಚೀನಾದ 'ಸಾವಿರ ರಂಜನೆ'ಗಳನ್ನು ಹೋಲುವ ವಿವಿಧ ವಿನೋದಾವಳಿ.

ಮುಂದೆ ಮೂರ್ನಾಲ್ಕು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಜಪಾನಿನ ಈ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಯುಗವು ಮುಂದುವರೆದರೂ, ಅದು ಅನುಕರಿಸಿದ ಚೀನೀ ಮಾದರಿಗಳು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಹೊಂದದೇ ಇದ್ದುದರಿಂದ, ಈ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವು ದೃಢವಾದ ಕೇಂದ್ರಶಕ್ತಿಯೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟುವಲ್ಲಿ ವಿಫಲವಾಯಿತು–ಎಂದು ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವು ಬಹುಬೇಗ ಶಿಥಿಲವಾಗತೊಡಗಿತು; ೧೧ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಾಜ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಪಾಳೆಯಗಾರಿ ಕುಟುಂಬಗಳು ಪ್ರಬಲವಾಗತೊಡಗಿದವು. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಉತ್ತುಂಗವೇ ೧೨ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಜಪಾನಿನ 'ಪಾಳೆಯಗಾರಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ', ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೆಚ್ಚೂಕಮ್ಮಿ ಆಧುನಿಕಯುಗದವರೆಗೂ ಮುಂದುವರೆದ ಈ ಪಾಳೆಯಗಾರಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಚಕ್ರವರ್ತಿಯೇನೋ ಇದ್ದ; ಆದರೆ,

ಅಧಿಕಾರವೆಲ್ಲವೂ ಶೋಗುನ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಅಧಿಕಾರಿ ಪ್ರಮುಖನಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿತ್ತು. ಜತೆಗೆ, ಈ ಯುಗದ ಪ್ರಥಮಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸತತಯುದ್ಧ, ಅಶಾಂತಿ, ರಕ್ತಪಾತಗಳನ್ನು ನಿಭಾಯಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಸಮುರಾಯ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಹೊಸ ಸೈನಿಕವರ್ಗವೊಂದು ಈ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯಿತು. ಸತತವಾದ ಯುದ್ಧ ಸನ್ನದ್ಧತೆ, ಅಚಲ ನೀತಿ–ನಿಯಮ–ನಂಬಿಕೆಗಳು, ಅಪ್ರತಿಮ ಧೈರ್ಯ–ಶೌರ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಗುಣಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆದ ಈ ಸಮುರಾಯ್‌ವರ್ಗವೇ ಧರ್ಮ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಕಲೆಗಳ ಪೋಷಕನೂ ಆಯಿತೆಂಬುದು ಈ ಕಾಲದ ವಿಶೇಷ.

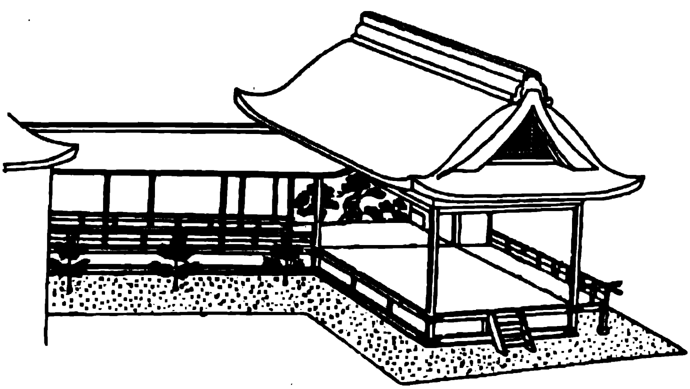
ಈ ಎಲ್ಲ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಜಪಾನಿನ ಧರ್ಮ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಮಹತ್ವದ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳು ಸಂಭವಿಸಿದವು. ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಧರ್ಮವೇ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿತ್ತು; ಅದು ಸರ್ಕಾರದಿಂದ ಮಾನ್ಯವಾದ ಏಕೈಕ ಅಧಿಕೃತ ಧರ್ಮವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ, ೧೧ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಮುಂದೆ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ ಪ್ರಬಲವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಬೌದ್ಧ ಮತ್ತು ಹಳೆಯ ಶಿಂಟೊ ಧರ್ಮದ ಹಲವು ಹೊಸ ಪಂಗಡಗಳು ತಲೆಯೆತ್ತತೊಡಗಿದವು. ಇಂಥ ಪಂಗಡಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದದ್ದು–೧೨ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಝೆನ್ ಬೌದ್ಧ ಪಂಥ. ಈ ಪಂಥವು ಮೂಲತಃ ಬೌದ್ಧಿಕ ವಿರೋಧಿ ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದು; ಶಾಸ್ತ್ರ–ಸಂಹಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹವಾಗುವ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವಂಥದು. ಇಂಥ ಜ್ಞಾನದ ಪರಿಧಿಯನ್ನು ಮೀರಿದಾಗಲೇ ತಟ್ಟನೆ ಸತ್ಯದ ಅರಿವು ಜಾಗೃತಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ– ಎಂಬುದು ಝೆನ್ ನಂಬಿಕೆ. ಇಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯ ಸಾಧನೆಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ಫಲವಿಲ್ಲ; ಸದಾಕಾಲವೂ ವರ್ತಮಾನದ ಕ್ಷಣದಲ್ಲೇ ಮನೋಭೌತಿಕ ಶಿಸ್ತಿನಿಂದ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವುದೊಂದೇ ಸರಿಯಾದ ಮಾರ್ಗ–ಇದು ಝೆನ್ ದಾರಿ. ಇಂತಹ ಜಾಗೃತಿ ಮತ್ತು ಶಿಸ್ತು– ಇವೆರಡೂ ಆ ಕಾಲದ ಸಮುರಾಯ್ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಈ ಪಂಥವೇ ಸಮುರಾಯ್ ವರ್ಗದ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕ ತತ್ತ್ವವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು.

ಹೀಗೆ, ಝೆನ್ ದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಸಮುರಾಯ್ ಅಭಿರುಚಿ– ಇವೆರಡೂ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿ ಆ ಕಾಲದ ಹಲವಾರು ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳ ಭೂಮಿಕೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ವರ್ಜಿಸಿದ ಉದ್ಯಾನವನಗಳಲ್ಲಿ, ಮಾತಿಗಿಂತ ಮೌನವೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ಚಹಾ ಪಾನದ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ, ಮನೋಭೌತಿಕ ಜಾಗೃತಿಯೇ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿರುವ, ಮುಂದೆ ಜೂಡೋ ಎಂದು ಹೆಸರಾದ, ಜುಜುತ್ಸು ಸಮರಕಲೆಯಲ್ಲಿ– ಇಂತಹ ಸಹಯೋಗ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಫಲ–ನೋಹ್ ಎಂಬ ರಂಗಪ್ರಕಾರ.

ನೋಹ್ ರಂಗಪ್ರಕಾರ

ನೋಹ್ ಎಂದರೆ ಜಪಾನಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ 'ಕೌಶಲ್ಯಪೂರ್ಣ ಸಾಧನೆ' ಎಂದು ಅರ್ಥ. ಅರ್ಥವೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಇದು, ರಂಗಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಶೈಲೀಕರಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಒಂದು ರಂಗಪ್ರಕಾರ. ಆದರೆ, ಪೂರ್ವ ದೇಶಗಳ ಹೆಚ್ಚಿನ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಶೈಲೀಕರಣಕ್ಕೂ ನೋಹ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶೈಲೀಕರಣಕ್ಕೂ ಒಂದು ಪ್ರಾಥಮಿಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಪೂರ್ವದ ಬಹುತೇಕ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಶೈಲೀಕರಣವು ಅಲಂಕಾರದ ಕಡೆಗೆ ವಾಲುತ್ತದೆ; ಅದೃಶ್ಯವಾದದ್ದನ್ನು ದೃಶ್ಯವಾಗಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತರಮ್ಯ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ನೋಹ್‌ನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ, ಶೈಲೀಕರಣವೆನ್ನುವುದು ಸರಳತೆಯ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ. ಅರ್ಥಾತ್, ಸರಳತೆಯನ್ನು ಅದರ ಪರಿಪೂರ್ಣಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಲುಪಿಸುವುದು ನೋಹ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶ. ಇಂಥ ಮೂಲೋದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಕಾರಣ–ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರದ ಸಾಮಾಜಿಕ–ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಂದರ್ಭ.

ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಜಪಾನಿನಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧ ಮತ್ತು ಶಿಂಟೊ ಧರ್ಮದ ಪಂಗಡಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಬಳಸಲು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದವು. ಬೌದ್ಧ ಪಂಗಡಗಳು ಸರಗಕು ನೃತ್ಯವನ್ನೂ, ಶಿಂಟೊ ಪಂಗಡಗಳು ಡೆಂಗಕು ನೃತ್ಯವನ್ನೂ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು, ಅದಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಪುರಾಣ, ಕಥೆ–ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ, ಪಠಣ ಪ್ರಸ್ತಾರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಹೊಸರೂಪು ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸರಗಕು ನೋಹ್ ಮತ್ತು ಡೆಂಗಕು ನೋಹ್ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಹತ್ತಿತ್ತು. ೧೨–೧೩ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನೋಹ್ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ದೇವಾಲಯದ ಆಶ್ರಯದ ವೃತ್ತಿ ತಂಡಗಳ ಮೂಲಕ ಇನ್ನಷ್ಟು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದವು. ಅಂಥ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ತಂಡವೊಂದರ ಮುಖ್ಯ ನಟ–ಕನ್‌ಅಮಿ. ಆತನ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡಿ ಮೆಚ್ಚಿದ ಆ ಕಾಲದ ಶೋಗುನ್ ಆತನ ಮಗ ಝಿಯಾಮಿ ಮೊಟೊಕಿಯೊ (೧೩೬೩–೧೪೪೪)ನನ್ನು ತನ್ನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡ. ಅಲ್ಲಿ, ಸಮುರಾಯ್ ಅಭಿರುಚಿಯ ನಡುವೆ ಝೆನ್ ತತ್ತ್ವಗಳನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ಝಿಯಾಮಿಯು ನೋಹ್ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದ. ಆಮೇಲೆ ಇದನ್ನೇ ಎಲ್ಲ ನೋಹ್ ಶಾಖೆಗಳೂ ಅನುಸರಿಸಿದವು; ಶಾಖೆಶಾಖೆಗಳ



೫.೧೫. ನೋಹ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ರೂಪ-ರಚನೆ.

ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಸುಕಾಗಿ ನೋಹ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಷ್ಟೇ ಉಳಿಯಿತು.

ಹೀಗೆ, ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ-ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ನೋಹ್ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ರೂಪು ಪಡೆದದ್ದರಿಂದ ಅದರ ಎಲ್ಲಾ ರಂಗಾಂಶಗಳಲ್ಲೂ ಆ ಸಂದರ್ಭದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಛಾಪು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲಿಗೆ, ನೋಹ್ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಬಳಸುವ ರಂಗಸ್ಥಳ-ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು. ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ತನ್ನ ಅಂತಿಮರೂಪು ಪಡೆದ ಈ ರಂಗಸ್ಥಳ ವಿನ್ಯಾಸವು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾದದ್ದು. ಆದರೆ, ಆ ವಿನ್ಯಾಸದ ಒಂದೊಂದು ವಿವರವೂ ನಿಖರವಾಗಿ ಯೋಜಿಸಿ ತೀರ್ಮಾನಿಸಿರುವಂಥದು. ಈ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮುಖ್ಯಭಾಗ- ೧೮ ಅಡಿ ಉದ್ದಗಲದ ಒಂದು ಚೌಕವೇದಿಕೆ. ಆ ಚೌಕದ ಒಂದು ಪಾರ್ಶ್ವವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಅಲ್ಲಿ ಮೇಳವು ಕೂರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ; ಹಿಂಪಾರ್ಶ್ವವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಅಲ್ಲಿ ವಾದ್ಯಕಾರರು ಕೂರುವಂತೆ ನಿಯೋಜಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದಲ್ಲದೆ ಈ ವೇದಿಕೆಯ ಹಿಂಪಾರ್ಶ್ವದಿಂದ ಹೊರಡುವ ಒಂದು ಕಟ್ಟೆಯು ತುಸು ದೂರದಲ್ಲಿರುವ ಕನ್ನಡಿಕೋಣೆ ಅರ್ಥಾತ್ ಗ್ರೀನ್‌ರೂಮನ್ನು ಸಂಪರ್ಕಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಸರಳವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಈ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಕಿರುವಿವರವನ್ನೂ ತೆಗೆದುಹಾಕಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ. ಕಟ್ಟೆಯು ನಟರ ಆಗಮನ ನಿರ್ಗಮನಗಳಿಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ; ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ; ವೇದಿಕೆಯ ಸುತ್ತ ಇರುವ ಕಂಬಗಳು ಮುಖವಾಡ ಧರಿಸಿದ ನಟರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಸ್ಥಳ ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ನೆರವಾಗುತ್ತವೆ. ಹಿಂಬದಿಗೆ ಹಾಕಲಾದ ಒಂದು ಪರದೆಯಲ್ಲಿ ಹಳೆಯ ಪೈನ್ ಮರವೊಂದರ ಚಿತ್ರವಿದೆ; ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇಡೀ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಮರದ ಬಣ್ಣ ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಬಣ್ಣವೇ ಇಲ್ಲ. ಮೇಲಿನ ಮಾಡೂ ಕೂಡಾ ಸರಳವಾಗಿದೆ; ಆಲಂಕಾರಿಕ ಕೆತ್ತನೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಲ್ಲ.

ನೋಹ್ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸವು ಹೀಗೆ, ಉಪಯುಕ್ತ ವಿವರಗಳಷ್ಟಕ್ಕೇ ತನ್ನನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಹಾಗೆ, ನೋಹ್ ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಕೂಡಾ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನೂ ತನ್ನಿಂದ ದೂರವಿಟ್ಟಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ- ನೋಹ್ ಪ್ರಕಾರದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕವಾದ 'ತಕಸಗೊ'ದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯವನ್ನು ನೋಡಿ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ, ಕನ್ನಡಿಕೋಣೆಯಿಂದ ಮುಖವಾಡ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಂದ ಸಜ್ಜಿತವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬ, ನಿಧಾನವಾಗಿ ಚಲಿಸುತ್ತ ಕಟ್ಟೆಯನ್ನು ದಾಟಿ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಬಂದು, ತಾನು ಪ್ರಯಾಣಹೊರಟ ಒಬ್ಬ ಅರ್ಚಕನೆಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಬಳಿಕ ನಿಂತು, ತನ್ನ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕ ಈ ತಕಸಗೊ ಪ್ರಾಂತ್ಯವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಇನ್ನೆರಡು ಹೊಸ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲಿನ ಪಾತ್ರದಂತೆಯೇ ಕಟ್ಟೆಯ ಮೇಲಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ತಾವಿಬ್ಬರು ವೃದ್ಧ ದಂಪತಿಗಳೆಂದು ಪರಿಚಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ಸೊಬಗು, ಐತಿಹ್ಯ, ನೆನಪುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆಮೇಲೆ ಈ ದಂಪತಿಗಳಿಗೂ, ಅರ್ಚಕನಿಗೂ ಮಾತುಕತೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಡು, ಪಠಣ, ಮೇಳದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಮತ್ತು ಮಂದ ಚಲನೆಗಳೊಂದಿಗೆ ನಡೆಯುವ ಈ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ತುದಿಗೆ ಈ ಇಬ್ಬರೂ ಹಿಂದೆ ಇದೇ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿದ್ದ

ಮುದುಕ-ಮುದುಕಿಯರ ಆತ್ಮಗಳೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ತಿಳಿಸಿದ್ದೇ ಆ ಮುದುಕ ಮುದುಕಿಯರು ದೋಣಿಯೇರಿ ಅದೃಶ್ಯರಾಗುತ್ತಾರೆ- ಇದು ಈ ನಾಟಕದ ಇಡಿಯ ಕಥಾನಕವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಪ್ರಮುಖ ದೃಶ್ಯ.

ಈ ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ನಿರೂಪಣೆ, ರೋಮಾಂಚಕ ನಾಟಕೀಯತೆಗಳಿಗೆ ಬೇಕಷ್ಟು ಅವಕಾಶವಿದ್ದರೂ ನೋಹ್ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಅಂಥ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ. ಒಂದೇ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಎದುರಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲೇ ಇನ್ನೂ ಇನ್ನೂ ಆಳಕ್ಕಿಳಿದು ಧ್ಯಾನಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ನಿರೂಪಣಾಕ್ರಮ ನೋಹ್ ಪ್ರದರ್ಶನದ್ದು. ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಒಂದು ನೋಹ್ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವೆಂದರೆ, ಅದು ಇಂತಹ ಹಲವು ದೃಶ್ಯಗಳ ಸರಣಿ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಉದಾಹರಣೆಯು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ದೈವೀನಾಟಕ'ದ ಒಂದು ಮಾದರಿ. ಅದಾದ ಮೇಲೆ ಕ್ರಮವಾಗಿ ಯೋಧ ನಾಟಕ, ಸ್ತ್ರೀ ನಾಟಕ, ಭೂತ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಅತಿಮಾನುಷ ನಾಟಕಗಳೆಂಬ ಮಾದರಿಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಈ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಾದರಿಯಲ್ಲೂ ಹೆಸರು ಸೂಚಿಸುವ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವರ್ಗದ ಒಂದು ಪಾತ್ರವೇ ಕೇಂದ್ರ; ಆಯಾ ಪಾತ್ರದ ಐತಿಹ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದೇ ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ. ನೋಹ್ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಈ ಏಕತಾನತೆಯ ಸರಣಿಯನ್ನು ಮುರಿಯುವ ಏಕೈಕ ಸೇರ್ಪಡೆಯೆಂದರೆ- ಕ್ಯೊಗೆನ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಕಿರು ಪ್ರಹಸನಗಳು. ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ನಡುವೆ ತೂರಿಕೊಳ್ಳುವ ಈ ಕ್ಯೊಗೆನ್‌ಗಳ ಉದ್ದೇಶ ಕೂಡಾ ಮೂಲತಃ ರಂಜನೆಯಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನೇ ತುಸು ಲಘುವಾದ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ, ಶೈಲೀಕೃತಗೊಳ್ಳದ ಸಾದಾ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದು ಈ ಕ್ಯೊಗೆನ್‌ಗಳ ಕೆಲಸ.

ಆಂಗಿಕ ವಾಚಿಕಾದಿ ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ನೋಹ್ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಸರಳತೆಯನ್ನೇ ತನ್ನ ಆತ್ಯಂತಿಕ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ- ನೋಹ್ ಆಂಗಿಕದಲ್ಲಿ ತೀವ್ರಗತಿಯ ಚಲನೆಗಳೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾರುವ, ನೆಗೆಯುವ, ಅಂಗಾಂಗಗಳನ್ನು ಲಘುವಾಗಿ ಕುಣಿದಾಡಿಸುವ ನೃತ್ಯ ಇದಲ್ಲ. ನೋಹ್ ನಟ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ನೆಲದಿಂದ ತನ್ನ ಕಾಲನ್ನು ಎತ್ತುವುದೇ ಇಲ್ಲ; ಚಲಿಸುವಾಗ ಕೂಡಾ

ಚಿ.೧೬. ನೋಹ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಎರಡು ಮುಖವಾಡಗಳು.



ಪಾದವನ್ನು ಜಾರಿಸುತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮೈಕೈಗಳ ಚಲನೆಯಲ್ಲೂ ಆತ ಒಂದು ಹೆಪ್ಪುಗಟ್ಟಿದ ಭಂಗಿಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಪ್ಪುಗಟ್ಟಿದ ಭಂಗಿಗೆ ಮೃದುವಾಗಿ ಬದಲಾಗುತ್ತಾನೆ. ವಾಚಿಕದಲ್ಲೂ ಅಷ್ಟೇ. ಒಂದೊಂದೇ ಸ್ವರವನ್ನು ಎಳೆದೆಳೆದು, ಪದಗಳನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸುತ್ತ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಪಠಣದ ಹಾಗೆ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಇಡೀ ಅಭಿನಯಕ್ರಮದ ಹಿಂದೆ ನಿಖರವಾದ ಶಾಸ್ತ್ರವಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಣ್ಣ ಚಲನೆಯೂ ಕೂಡಾ ಇಲ್ಲಿ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಯೋಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಒಂದು ರೂಪಕವೆಂಬಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಇದೇ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯೇ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ವೇಷಭೂಷಣ ಮುಖವರ್ಣಿಕೆಗಳಲ್ಲೂ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಮುಖವಾಡಗಳೇನೋ ತುಂಬ ಶೈಲೀಕೃತವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ, ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ, ರೇಖೆಗಳಲ್ಲಾಗಲಿ ಇದು ಕಣ್ಣಿಗೆ ರಾಚುವುದಿಲ್ಲ; ವಿಸ್ಮಯಗೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ವೇಷಭೂಷಣದಲ್ಲಿ ಮೈತುಂಬ ಮುಚ್ಚುವ ಹಲವು ರೀತಿಯ ನಿಲುವಂಗಿಗಳಿವೆ, ಲಂಗಗಳಿವೆ, ಹೊದಿಕೆ ಮೇಲುದಗಳಿವೆ, ಕೃತಕವಾದ ಗಡ್ಡ, ತಲೆಗೂದಲುಗಳಿವೆ ಮತ್ತು ವಿವಿಧ ಮಾದರಿಯ ಶಿರೋಭೂಷಣಗಳಿವೆ. ಆದರೆ, ಎಲ್ಲವೂ ಮೃದುವರ್ಣದವು; ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿ ಕಂಡೂ ವೈಭವೋಪೇತವಾಗಿ ಹೊಳೆಯುವಂಥವಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ, ಅಡಿಯಿಂದ ಮುಡಿಯವರೆಗೂ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಸರಳತೆಯನ್ನೇ ಆದರ್ಶವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದು ಯಾಕೆ? ಸೌಂದರ್ಯವೆಂದರೆ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ನಿಯಂತ್ರಿತವಾದ ಸರಳತೆ– ಎಂಬ ಮೀಮಾಂಸೆ ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಒದಗಿಬಂದಿದ್ದು ಎಲ್ಲಿಂದ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಆ ಕಾಲದ ಝೆನ್ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ, ಸಮುರಾಯ್ ಜೀವನಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಕಾಣ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಈ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಮೂಲಸೆಲೆಯನ್ನು ನೋಹ್ ಎಳ್ಳಷ್ಟೂ ಮರೆಮಾಚುವುದಿಲ್ಲ. ಬಹುತೇಕ ನೋಹ್ ನಾಟಕಗಳು ಬೌದ್ಧ ಪುರಾಣಗಳಿಂದಲೇ ತಮ್ಮ ವಸ್ತುವನ್ನಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ಬದುಕು ನೀರಮೇಲಣ ಗುಳ್ಳೆಯಂತೆ ನಶ್ವರವಾದದ್ದು, ಅಶಾಶ್ವತವಾದದ್ದು ಎಂಬ ಕಟುವಾದ ಬೌದ್ಧ ನಿರಾಶಾವಾದ ಹಾಗೂ ಈ ನಿರಾಶೆಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೇ ಸ್ವಸ್ಥ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ವೀಕ್ಷಿಸುವ ನಿಶ್ಚಲ ಮನೋಧರ್ಮ– ಇವೆರಡೂ ನೋಹ್ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ನೋಹ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇಂತಹ ದರ್ಶನವನ್ನು ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನಾದ ಝಿಯಾಮಿಯು ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ಕೈಪಿಡಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ– ಆತನ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಪದೇಪದೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಶಬ್ದ– ಯೂಗೆನ್. ಆಳವಾದ ಭಾವ, ಭಾವಮೂಲ, ನಿಯಂತ್ರಿತ ಸೌಂದರ್ಯ, ಸಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಭೆ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅರಿವು ಇತ್ಯಾದಿ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವ ಈ ಶಬ್ದವೇ ಝಿಯಾಮಿಯ ಪ್ರಕಾರ ನೋಹ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೇಂದ್ರ ಕಲ್ಪನೆ. ಭಾರತದ ಮೀಮಾಂಸೆಗಳಲ್ಲಿ ರಸ ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕಿರುವ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ಮತ್ತು ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳೇ ಇಲ್ಲಿ ಯೂಗೆನ್ ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕಿದೆ. ತನ್ನ ಆರಂಭದ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ– "ನೀವು ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಾಡಿ, ಅದನ್ನು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಬೇಕು, ಅದೇ ಯೂಗೆನ್" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಝಿಯಾಮಿ. ಆಮೇಲೆ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾತ್ರಮಾದರಿಗಳ ಯೂಗೆನ್ ಬೇರೆಬೇರೆ ರೀತಿಯದು, ಉದಾಹರಣೆಗೆ– "ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಡುವಾಗ ಒಬ್ಬ ನಟ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೆಲ್ಲ ವರ್ಜಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅದೇ ಯೂಗೆನ್‌ನ ಗುಟ್ಟು" ಎಂದು ಆತ ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಯೂಗೆನ್ ಎಂಬುದು 'ಸೂಚಿಸಬೇಕಾದ' ಸಂಗತಿಯೇ ಹೊರತು 'ವರ್ಣಿಸಬೇಕಾದ' ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ ಎಂದೂ ಆತ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ತನ್ನ ಕಡೆಯ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಆತ ಯೂಗೆನ್‌ನ ಸಾಧನೆಯು ಆಧ್ಯಾತ್ಮದ ಸಾಧನೆಯೂ ಹೌದೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ. ಅಂಥ ಸಾಧನೆಯ ಹಾದಿಯ ತುದಿಗೆ ಒಬ್ಬ ನಟ ತಾನು ಕಲಿತ ಅಭಿನಯಶಾಸ್ತ್ರವನ್ನೆಲ್ಲ ಮರೆಯಬೇಕು, ತಂತ್ರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ವರ್ಜಿಸಬೇಕು. ಅರ್ಥಾತ್, "ಯಾವುದೇ ಅನಗತ್ಯ ಚಲನೆಯನ್ನಾಗಲೀ, ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನಾಗಲೀ ಮಾಡದೇ ಇರುವುದೇ ನೋಹ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಳಗುಟ್ಟು" ಎಂದು ಝಿಯಾಮಿ ಉದ್ಗರಿಸಿದ್ದಾನೆ.[೧]

ಇಂತಹ ವಿಶಿಷ್ಟ ತಾತ್ವಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ತನ್ನ ರಂಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದಲೇ ನೋಹ್ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಯಾವತ್ತೂ ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಅದರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭವೂ ಹಾಗೆಯೇ ಇತ್ತು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಸಮುರಾಯ್ ವರ್ಗದವರಲ್ಲದೆ ಬೇರೆಯವರು ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ವೀಕ್ಷಿಸುವುದೂ ನಿಷಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಿದ್ದುದರಿಂದಲೇ ಜಪಾನಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬರಿಯ ನೋಹ್ ಪ್ರಕಾರವು ಸಾಕಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇದೇ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ, ಮುಂದಿನ ಇತಿಹಾಸದ ಹರಿವಿಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿ, ಜಪಾನಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಬೇರೆ ದಿಕ್ಕುಗಳಿಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ನೋಹ್‌ನಿಂದ ಮುಂದಕ್ಕೆ

ಹಲವು ಶತಮಾನಗಳ ಪಾಳೆಯಗಾರಿ ಆಡಳಿತದ ಬಳಿಕ, ೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಜಪಾನ್ ಶಾಂತಿಯ ಶತಮಾನವೊಂದಕ್ಕೆ ಕಾಲಿರಿಸಿತು. ಆಗ

ತೋಕುಗಾವ ಕುಟುಂಬವು ಶೋಗುನ್ ಪದವಿಯನ್ನು ಹಸ್ತಗತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು; ಇಡಿಯ ಜಪಾನನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿ ಆಳತೊಡಗಿತು. ಈ ನಡುವೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳಾಗಲೇ ಜಪಾನಿಗೆ ಬಂದುಬಿಟ್ಟಿದ್ದರು; ಧರ್ಮಪ್ರಚಾರಕರು ಹಲವು ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣದ ಮತಾಂತರ ನಡೆಸಿದ್ದರು. ಈ ಎಲ್ಲ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಜಪಾನಿಗೆ ಮೊದಲಿನಿಂದ ಅಸಹನೆಯಿದ್ದರೂ, ಅಸ್ಥಿರತೆಯಿಂದಾಗಿ ಸರ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಈಗ, ಸರ್ಕಾರವು ಅದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ನಿಂತಿತು; ಮತ ಪ್ರಚಾರಕರನ್ನು ದೇಶಭ್ರಷ್ಟಗೊಳಿಸಿತು. ಹಾಗಾಗಿ– ಒಂದು ಕಡೆ ಆಂತರಿಕ ಸ್ಥಿರತೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತತೆ ಜಪಾನಿಗೆ ಸಾಧಿತವಾಯಿತು.

ಇಂಥ ಹೊಸ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದಾಗಿ ಜಪಾನಿನ ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಚಲನೆಗಳು ಆರಂಭವಾದವು. ಶಾಂತಿಯಿಂದಾಗಿ ಸಮುರಾಯ್ ವರ್ಗದ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ ಕುಗ್ಗಿತು; ವ್ಯಾಪಾರಿ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗಗಳು ಶ್ರೀಮಂತವಾದವು. ಹಾಗಾಗಿ– ಇದುವರೆಗೂ ನಾಟಕ ನೋಡುವುದಿರಲಿ, ಶೋಕಿಯ ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ಹಾಕಲೂ ಅನುಮತಿಯಿರದಿದ್ದ ಈ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗಗಳು ತಮ್ಮ ರಂಜನಾಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಒಮ್ಮೆಗೇ ತೆರೆದುಕೊಂಡವು. ಧರ್ಮ–ನೀತಿಯ ಕಟ್ಟುಗಳಿಂದ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಹೊಸ ರಂಜನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು; ಕಲೆಯೆನ್ನುವುದು ಉದ್ಯಮವೂ ಆಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿತು. ಇಂಥ ಹೊಸ ಸಂದರ್ಭದ ಫಲವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳು– ಮುಂದೆ ಬುನ್ರಕು ಎಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆದ ಗೊಂಬೆಯಾಟ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಂಗಪ್ರಕಾರ, ಕಬುಕಿ. ಹಾಗಂತ ಇವು, ಹೊರಗಿನಿಂದ ಆಮದಾದ ಅಥವಾ ಹೊಸದಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನೇ ಹೊಸ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ಇವು.

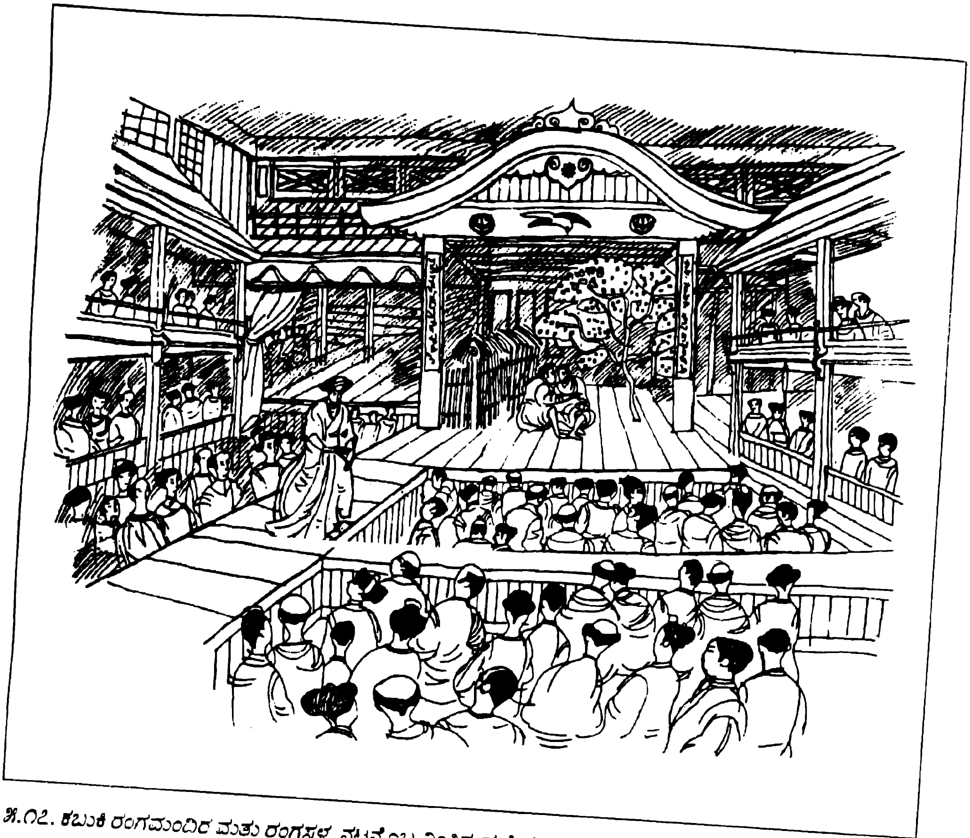
ಮೊದಲಿಗೆ ನಾವು, ಕಬುಕಿಯೆಂಬ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಮುನ್ಸೂಚನೆಯೆಂಬಂತೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳ ಮೇಲೊಮ್ಮೆ ಕಣ್ಣು ಹಾಯಿಸಬೇಕು. ಈ ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳು ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ವರ್ಗಗಳನ್ನು ರಂಜಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಎರಡು ದಾರಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿದವು. ಒಂದು– ರಂಗಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ರಂಜನೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ. ಅಂಥ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಗೊಂಬೆಯಾಟವು ಗೊಂಬೆಗಳ ಗಾತ್ರವನ್ನು ೩–೪ ಅಡಿಗೆ ಹಿಗ್ಗಿಸಿತು; ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಗೊಂಬೆಯನ್ನೂ ಮೂರು ಜನ ಚಾಲಕರು ಆಡಿಸುವಂತೆ ಯೋಜಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಈ ಗೊಂಬೆಗಳಿಗೆ ಮೈಕೈಯ ಚಲನೆಗಳಲ್ಲದೆ ಬಾಯಿ, ಹುಬ್ಬು, ಕಣ್ಣುಗುಡ್ಡೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚಲನೆಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯವಾದವು. ಜತೆಗೆ, ಚಲಿಸುವ ಸೀನರಿ, ಆಕರ್ಷಕ ರಂಗಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಇದಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಿ ಹೆಣೆಯಲಾಯಿತು.

ಇದಲ್ಲದೆ, ಈ ಗೊಂಬೆಯಾಟವು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಇನ್ನೊಂದು ಆವಿಷ್ಕಾರ– ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಜಪಾನಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರೀತಿ–ಹಣ–ಪೈಪೋಟಿ ಮೊದಲಾದ ಮಸಾಲೆಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾದ ರಚನೆಯು ಆರಂಭವಾಗಿದ್ದು ಈ ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳಿಂದ. ಈ ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳಿಗೆ ಇಂತಹ ಆಕರ್ಷಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ ಚಿಕಮತ್ಸು ಮೊಂಜೆಮೋನ್ (೧೬೫೩–೧೭೨೪) ಎಂಬಾತನೇ ಮುಂದೆ ಕಬುಕಿಗೂ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ. ಈತನ ನಾಟಕಗಳು ತಮ್ಮ ಬಿಗಿಯಾದ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಚಾಣಾಕ್ಷ ನಾಟಕೀಯತೆಗಳಿಂದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಶಿಖರವನ್ನು ಕಂಡವು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈತನನ್ನು ಜಪಾನಿನ ಷೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ಎಂದೂ ವರ್ಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಾಗಲೇ ಅತ್ತ ಕಬುಕಿ ಪ್ರಕಾರವು ತನ್ನ ಆರಂಭದ ಅವತಾರವನ್ನು ಕಾಣತೊಡಗಿತ್ತು. ದಾಖಲೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ– ೧೬೦೩ರಲ್ಲಿ ಒಕುನಿ ಎಂಬ ಹೆಂಗಸು ಆರಂಭಿಸಿದ ಆಕರ್ಷಕ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ನೃತ್ಯಗಳನ್ನೇ ಕಬುಕಿಯ ಮೂಲರೂಪ ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಶ್ಲೀಲತೆಯ ಪರಿಧಿಯಲ್ಲೇ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಹೊಸ ರಂಜನೆಯು ಜನಪ್ರಿಯವೂ ಆಯಿತು; ಅದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಸರ್ಕಾರವು ಈ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಂಗಸರು ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವುದನ್ನು ನಿಷೇಧಿಸಿತು. ಆಗ ಎಳೆಯ ಹುಡುಗರ ಕಬುಕಿ ಬಂತು; ಅದೂ ಮತ್ತೆ ಮೊದಲಿನಷ್ಟೇ ಉದ್ರೇಕಕಾರಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದಾಗ ಸರ್ಕಾರ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಅದನ್ನು ಬಹಿಷ್ಕರಿಸಿತು. ಆಗ, ಅಂದರೆ ೧೬೭೦ರ ಸುಮಾರಿಗೆ, ಹುಟ್ಟಿದ್ದು– ವಯಸ್ಕರ ಕಬುಕಿ. ರಂಗ ಇತಿಹಾಸಕಾರರ ಪ್ರಕಾರ, ಕಬುಕಿಯೆಂಬ ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಆರಂಭವಾಗುವುದು ಇಲ್ಲಿಂದ.

ಕಬುಕಿ ಎಂಬ ರಂಗರಂಜನೆ

ಕಬುಕಿ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಿ ವಿವರಿಸುವುದು ಬಹಳ ಕಷ್ಟ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ನೋಹ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಾಗೆ ಅದು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಂಗರೂಪವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡು ಅದನ್ನೇ ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಮುನ್ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಅದು ಹೊಸ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತ ಬೆಳೆಯಿತು; ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಲೂ ಅದು ತನಗೆ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ಆರಿಸಿ ಸೇರಿಸಿ



ಚಿ.೧೭. ಕಬುಕಿ ರಂಗಮಂದಿರ ಮತ್ತು ರಂಗಸ್ಥಳ. ನಟನೊಬ್ಬ ನಿಂತಿರುವ ಸೇತುವೆಯೇ – ಹನಮಿಚಿ.

ಕೊಂಡಿತು. ಕಬುಕಿಯು ತನ್ನ ಆರಂಭದ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದು ನೋಹ್‌ನಿಂದ. ಆದರೆ, ಕಬುಕಿಯ ಹಾದಿ ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತ ಹೋದಂತೆ, ಅದು ನೋಹ್‌ನ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಗುರುತೇ ಸಿಗದಂತೆ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ–ರಂಗಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಬುಕಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದು ನೋಹ್ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆಯೇ. ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದ ತುದಿಗೆ, ಕಬುಕಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕಸಂಖ್ಯೆ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಹಿಗ್ಗಿದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಈ ರಂಗಸ್ಥಳ–ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣಗಳೆರಡೂ ಇಕ್ಕಟ್ಟಾಗಿ ಕಾಣತೊಡಗಿದವು. ಆಗ ಕಬುಕಿಯು ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡಿತು; ರಂಗದ ಮೇಲಿನ ಮಾಡನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣವೂ ಸೇರಿದ ವಿಶಾಲ ಕಟ್ಟಡವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇಂಥ ಕಟ್ಟಡ ಬಂದದ್ದೇ, ಒಂದೊಂದಾಗಿ ರಂಗತಾಂತ್ರಿಕ ಸಾಧನಗಳು ಇದರಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದವು. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೇ 'ತಿರುಗುವ ರಂಗಮಂಚ' ಇಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಯಿತು; ನಟರು ಮಾಯವಾಗುವ ನೆಲದ ಬಾಗಿಲುಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದವು; ಸೀನರಿಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಇಳಿಸುವ ಯಂತ್ರಗಳು ಆವಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡವು. ಆಮೇಲೆ, ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವ ಹರಿದು ಬಂದಾಗ, ಈ ರಂಗಮಂದಿರವು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿತು; ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ೬೦ರಿಂದ ೯೦ ಅಡಿಗಳಷ್ಟು ಅಗಲಕ್ಕೆ ವಿಶಾಲಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಕಬುಕಿಯ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ವಿಶೇಷ– ಹನಮಿಚಿ ಅರ್ಥಾತ್ ಹೂವಿನ ಹಾದಿ. ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದ ಹಿಂಬದಿಯಿಂದ ಹೊರಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆಯೇ ಹಾದು ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಸೇರುವ ಈ ಹಾದಿಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದ ಮಧ್ಯರೇಖೆಗಿಂತ ತುಸು ಎಡಕ್ಕೆ

ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದು, ಹಿಂದೆ ನೋಹ್ ರಂಗ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿದ್ದ ಕನ್ನಡಿಕೋಣೆಯನ್ನು ಸಂಪರ್ಕಿಸುವ ಕಟ್ಟೆಯ ರೂಪಾಂತರವಿರಬೇಕೆಂದು ಒಂದು ಊಹೆ. ಆದರೆ, ಕಬುಕಿ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಇದು ಬಳಕೆಯಾಗುವ ರೀತಿ ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದೆ; ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಸಾಧಾರಣ ವಾಗಿ ಪ್ರವೇಶ-ನಿರ್ಗಮನಗಳಿಗೆ ಈ ಹನಮಿಚಿಯು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆ ಹೋಗುವಾಗ ನಟರು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನಿಂತು, ತಮ್ಮ ಪಾತ್ರದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನೂ ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯ ಕೌಶಲಗಳನ್ನೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿ ರಂಜಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಯಾಣ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಶೇಷ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಈ ಜಾಗ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದಿದೆ. ನಟರನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವಿಗೇ ತರುವ ಈ ಸೇತುವೆ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತೆಂದರೆ ಕೆಲವು ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಬಲಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಹನಮಿಚಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡವಂತೆ.

ರಂಗಸ್ಥಳದ ಇಂಥ ರಂಜಕ ಬಳಕೆಯೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಕಬುಕಿಯು ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ. ಆಯಾ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಚಿತ್ರಿತ ಪರದೆಗಳು, ತ್ರಿಮಾನದ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಗಳು ಕಬುಕಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಬಳಕೆ ಯಾಗುವ ಸೀನರಿ. ಆದರೆ, ಈ ತಂತ್ರವು ಕಬುಕಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೂಲದಿಂದ ಆಮದಾಗಿ ಬಂದದ್ದಲ್ಲ. ಗೊಂಬೆಯಾಟ ದಿಂದ ಮತ್ತು ಭಾಗಶಃ ನೋಹ್‌ನಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಸ್ಥಳೀಯ ರಂಗತಂತ್ರ ಇದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇರಬೇಕು, ಕಬುಕಿಯ ಸೀನರಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಭ್ರಮಾ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೆ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿಲ್ಲ; ಇಲ್ಲಿಯ ಚಿತ್ರಗಳು ದೃಷ್ಟಿದೂರ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಸೀನರಿಯು ಮೂಲತಃ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಸ್ವರೂಪದ್ದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಬಿಳಿಯ ನೆಲ ಹಾಸು ಇಲ್ಲಿ ಹಿಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದರೆ, ನೀಲಿ ನೆಲಹಾಸು ಸಮುದ್ರವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಈ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಪೂರ್ಣ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಎದುರಿಗೇ ನಡೆಯುತ್ತವೆ; ಗೊಂಬೆಗಳ ಹಿಂದೆ ಗೊಂಬೆ ಯಾಟದವರು ನಿಂತಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ನಟರ ಹಿಂದೆ ರಂಗ ಸಹಾಯಕರು ನಿಂತೇ ಇರುತ್ತಾರೆ.

ಇನ್ನು, ಕಬುಕಿಯ ಆತ್ಯಂತಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಇರುವುದು– ಅದರ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ. ಈ ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಯು ನೋಹ್‌ನಷ್ಟೇ ಶೈಲೀಕೃತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಶೈಲೀಕರಣದ ಮಾರ್ಗ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿರುದ್ಧ ಮುಖದ್ದು. ಉದಾ ಹರಣೆಗೆ– ನೋಹ್ ಆಂಗಿಕದಲ್ಲಿ ನಟನೊಬ್ಬ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಜಾರಿಸುತ್ತಲೇ ಚಲಿಸುತ್ತಾನಾದರೆ, ಕಬುಕಿ ನಟ ಹಾರುತ್ತಾನೆ, ಕುಣಿಯುತ್ತಾನೆ, ಕಾಲುಗಳನ್ನು ನೆಲಕ್ಕೆ ಕುಟ್ಟಿಕುಟ್ಟಿ ಶಬ್ದ ಹೊರಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ನೋಹ್‌ನ ಮೈಕೈ ಚಲನೆಗಳೆಲ್ಲ ಮೃದುಮಂದಗತಿಯದಾದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಅದು ಚುರುಕಾದದ್ದು; ಕಸರತ್ತಿನ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಹಾಗೆ ಕಾಣು ವಂಥದು. ಇಂಥ ಚುರುಕಿನ ಚಲನೆಗಳ ತುದಿಗೆ ಕಬುಕಿ ನಟ ತಟ್ಟನೆ ಸ್ತಬ್ಧಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ, 'ಮೈ' ಎಂದು ಹೆಸರಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪೋಸುಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಕಬುಕಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಇಂಥ 'ಮೈ'ಗಳ ಕ್ಷಣಕ್ಕಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತಾರೆ; ಒಬ್ಬ ನಟನ ತರಬೇತಿ, ಸೂಕ್ಷ್ಮಜ್ಞತೆ ಮತ್ತು ನಿಖರತೆಗಳೆಲ್ಲ ಈ ಕ್ಲಿಪ್ತ ಭಂಗಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರೀಕ್ಷೆಗೊಳಗಾಗುತ್ತವೆ.

ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಕಬುಕಿಯು ನೋಹ್ ರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿದೆ. ನೋಹ್ ಪ್ರಕಾರದಂತೆ ಕಬುಕಿಗೆ ಯಾವುದೇ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಿಳತಗಳು ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಇಲ್ಲಿಯ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳು ಹೆಚ್ಚು ವರ್ತಮಾನಮುಖಿಯಾಗಿವೆ; ಮುಖ ವಾಡಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಕಬುಕಿಯು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಿಖರತೆಯ ವಾಸ್ತವಿಕ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲ. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭ ವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ, ಆದರೆ ಅದನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಿ ಅಲಂಕಾರಗೊಳಿಸಿರುವ ವೇಷಮಾದರಿ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ವೇಷಭೂಷಣದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಘರ್ಷಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವ ಕೆಂಪು, ಹಸಿರು, ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣಗಳ ಕಡುಛಾಯೆಗಳು

ಚಿ.೧೮. ಕಬುಕಿ ನಟನ ತೀವ್ರ ಚಲನೆಗಳ ಒಂದು ಮಾದರಿ.





ಚಿ.೧೯. ಕಬುಕಿಯ ವೇಷಭೂಷಣ ವೈಭವ.

ಸಹಯೋಗಗೊಂಡಿವೆ; ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಹೊಳೆಯುವ–ಸೆಳೆಯುವ ಬಟ್ಟೆಗಳು ಕೂಡಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇಂಥ ವರ್ಣ ವೈಭವಗಳಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ದಂಗುಬಡಿಸುವುದು– ಕಬುಕಿಯ ಉದ್ದೇಶ. ಕಬುಕಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ಬಯಸುತ್ತಿದ್ದುದೂ ಇಂಥ ಪರಿಣಾಮವನ್ನೇ. ೧೮–೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಏಣಿಯನ್ನು ಏರತೊಡಗಿದ್ದ ಈ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ತಾವು ತಲುಪಬಯಸುವ ಭ್ರಮಾಲೋಕವೊಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಬಯಸಿದರು; ಕಬುಕಿ ಅದನ್ನೇ ಅವರಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಗೊಳಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು.

ಕಬುಕಿಯ ಇಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಉದ್ದೇಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಲಿಕ್ಕೆ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಆ ಕಾಲದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕವೊಂದರ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೧೩ರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ 'ಸುಕೆರೋಕು' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಅಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕೃತಿ. ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಸುಕೆರೋಕು ಎಂಬಾತ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಒಬ್ಬ ಹಣವಂತ ಯುವಕ; ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಲು ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಿರುವಾತ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈತನ ಎದುರಾಳಿ–ಇಕ್ಯು ಎಂಬ ಒಬ್ಬ ಶ್ರೀಮಂತ ಮುದುಕ; ಆತ, ಹಳೆಯ ಸಮುರಾಯ್ ವರ್ಗದ ಪಳೆಯುಳಿಕೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ ನಡುವಿನ ಹಣಾಹಣಿಯನ್ನು, ಅರ್ಥಾತ್ ಸಮಕಾಲೀನ ಜಪಾನಿನ ಜ್ವಲಂತ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು, ಈ ನಾಟಕ ಮೂರ್ತೀಕರಿಸಿದೆ. ಇವರಿಬ್ಬರ ಪೈಪೋಟಿಯ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕಿ– ಒಬ್ಬ ವೇಶ್ಯೆ– ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಅವಳಿಗೆ ಸುಕೆರೋಕುನ ಮೇಲೆ ಪ್ರೀತಿ, ಆದರೆ ಇಕ್ಯುನನ್ನು ಆಕೆ ಕಡೆಗಣಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಹೊಯ್ದಾಡುತ್ತ ನಡೆಯುವ ನಾಟಕವು, ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಈ ಇಬ್ಬರು ಸ್ಪರ್ಧಿಗಳು ಆಕೆಯ ಮನೆಯಲ್ಲೇ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗುವಲ್ಲಿಗೆ ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೆ ತಲುಪುತ್ತದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಆ ಮುಖಾಮುಖಿ ನಡೆಯುವುದು ಹೀಗೆ–

“ಇಬ್ಬರು ಸ್ಪರ್ಧಿಗಳೂ ತಮ್ಮ ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ತೆಗೆದು ತಮ್ಮ ಒಳ ಉಡುಪಾದ ಬಿಳಿಯ ಕಿಮೊನೊಗಳಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ. ಇಕ್ಯುನ ಅನುವರ್ತಿ ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಶಾಸ್ತ್ರೋಕ್ತವಾಗಿ ಕತ್ತಿಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಸರಿ, ಕಾಳಗ ಮೊದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಡೆಗೆ, ಇಕ್ಯು ಸುಕೆರೋಕುನನ್ನು ಗಾಯಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸುಕೆರೋಕು ಸತ್ತವನಂತೆ ಕೆಳಗೆ ಬೀಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ಇಡೀ ದೃಶ್ಯವು ಒಂದು ಕಾಳಗವೆಂಬಂತೆ ನಡೆಯದೆ ನೃತ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಘಟಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಹೊಡೆದಾಟದ ವಿವರವೂ ನಿಖರವಾಗಿ ಯೋಜಿತವಾದ ವಿಲಂಬಿತ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಜರುಗುತ್ತದೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಸುಕೆರೋಕು ಸತ್ತನೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಇಕ್ಯು ಆತನಿಗೆ ಕಡೆಯ ಪೆಟ್ಟು ಹಾಕಲು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಚಾಣಾಕ್ಷತೆಯಿಂದ ಮೇಲೆದ್ದ ಸುಕೆರೋಕು ಇಕ್ಯುನನ್ನು ಆಯತಪ್ಪಿ ಬೀಳಿಸುತ್ತಾನೆ; ಆತನನ್ನು ಹೊಡೆದು ಸಾಯಿಸುತ್ತಾನೆ.”[೨]

ಹೀಗೆ ಗೆಲ್ಲುವ ನಾಯಕ, ಕಡೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ, ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿದ ಸಮುರಾಯ್ ವರ್ಗದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಊರು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ; ನಾಯಕಿಯೊಂದಿಗೆ ಆತ ಬೇರೆ ಊರಿಗೆ ಹೋಗಿ ಹೊಸ ಜೀವನ ಆರಂಭಿಸುತ್ತಾನೆ– ಎಂಬ ಸೂಚನೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕವು ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸುವ ಇಂತಹ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗಗಳ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಹಂಬಲವು, ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದ ಜಪಾನಿನಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿಯೇ ಸಾಧಿತ ವಾಯಿತು. ಆಗ ಶೋಗುನ್ ಪದವಿಯನ್ನು ರದ್ದುಮಾಡ ಲಾಯಿತು; ಏಳುನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಪಾಳೆಯಗಾರಿ ಪದ್ಧತಿ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಂಡಿತು. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳ ಮೂಲಕ ಜಪಾನ್ ಆಧುನಿಕ ಯುಗಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು; ಅದುವರೆಗೂ ತಡೆದಿಟ್ಟಿದ್ದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಈಗ ಜಪಾನಿನೊಳಕ್ಕೆ ನುಗ್ಗಿ ಬಂದವು. ಈ ಎಲ್ಲ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಕಬುಕಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗದೊಂದಿಗೆ ತಾನಿಟ್ಟು ಕೊಂಡಿದ್ದ ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಳಚಿಕೊಂಡಿತು. ಹಾಗಾಗಿ, ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಬುಕಿಯು ಒಂದು ಆಕರ್ಷಕ 'ದೃಶ್ಯಕಲೆ'ಯಷ್ಟೇ ಆಗಿ ಉಳಿಯಿತು.

ಆಗ್ನೇಯ ಏಶಿಯಾದ ಹಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳು

ಪೂರ್ವದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಅವಲೋಕನದಲ್ಲಿ ನಾವೀಗ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು 'ಆಗ್ನೇಯ ಏಶಿಯಾ' ಎಂದು ವರ್ಗೀಕರಿಸಿದ ದೇಶಗಳತ್ತ ತಿರುಗಬೇಕು. ಬರ್ಮಾ, ಥಾಯ್‌ಲ್ಯಾಂಡ್, ಕಂಪೂಚಿಯಾ, ಮಲೇಶಿಯಾ, ಇಂಡೋನೇಶಿಯಾ ಇತ್ಯಾದಿ ದೇಶಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿರುವ ಈ ಪ್ರದೇಶವು ಸಮೀಕ್ಷೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ ಅತ್ಯಂತ 'ರಂಗ ಸಾಂದ್ರತೆ'ಯಿರುವ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲೊಂದು. ೧೯೬೦ರ ದಶಕ ದಲ್ಲಿ, ಈ ಪ್ರದೇಶದ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಸಮೀಕ್ಷಿ ಸಿರುವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗತಜ್ಞನೊಬ್ಬ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಕೆಲವು ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ಅಂಕಿ ಅಂಶಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಅವನ ಪ್ರಕಾರ– ಈ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ೨ ಲಕ್ಷ ಜನ ಸಂಖ್ಯೆಗೆ ಒಂದರಂತೆ ವೃತ್ತಿರಂಗತಂಡಗಳಿದ್ದಾವಂತೆ; ಈ ಪ್ರಮಾಣವು ಊರಿಗೊಂದು ರೆಪರ್ಟರಿಗಳಿರುವ ಆಧುನಿಕ ಅಮೆರಿಕಾದ ರಂಗಸಾಂದ್ರತೆಗಿಂತ ಇಪ್ಪತ್ತು ಪಟ್ಟು ಹೆಚ್ಚಂತೆ.[೩]

ಸಾಂದ್ರತೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ರಂಗವೈವಿಧ್ಯದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಈ ಪ್ರದೇಶವು ಅಸಾಧಾರಣವಾದದ್ದು. ಈ ಪ್ರದೇಶದ ಹಲವು ನೂರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ– ನೃತ್ಯ, ನೃತ್ಯನಾಟಕ, ಮುಖವಾಡದ ನಾಟಕ, ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ, ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಕೋಡಂಗಿ ಆಟಗಳು, ಗೊಂಬೆಯಾಟ, ನೆರಳಿನ ಗೊಂಬೆಯಾಟ– ಇತ್ಯಾದಿ ಮಾದರಿಗಳು ಸೇರಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಾಗರಿಕ ಪೂರ್ವ ಯುಗಕ್ಕೂ ತಮ್ಮ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಚಾಚಿಕೊಂಡಿರು ವಂಥವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಬರ್ಮಾ ಕಂಪೂ... ಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ನೃತ್ಯವು ಬೇಟೆಯ ಆಟಗಳನ್ನು ಪುನಸ್ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಒಂದು ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ. ಹಾಗೆಯೇ, ಪ್ರಾಚೀನ ಮತ್ತು ಮಧ್ಯಯುಗಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಇಲ್ಲಿವೆ. ಈ ಅನೇಕ ದೇಶಗಳ ಗೊಂಬೆಯಾಟ, ನೆರಳಿನ ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳು ಮತ್ತು ನೃತ್ಯನಾಟಕಗಳು ಸುಮಾರಾಗಿ ಈ ಕಾಲದವು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ತೀರ ಈಚಿನವು; ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಜಾವಾದ ಲುದ್ರುಕ್ ಎಂಬ ಪ್ರಹಸನ ಪ್ರದರ್ಶನ ಅಂಥ ಒಂದು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ಪ್ರಕಾರ.

ಇಂಥ ವೈವಿಧ್ಯ–ಸಾಂದ್ರತೆಗಳಿರುವ ಈ ಪ್ರದೇಶದ ರಂಗ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಒಂದು ಹಾದಿ– ಈ ಇಡೀ ಆಗ್ನೇಯ ಏಶಿಯಾವನ್ನು ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಘಟಕ ವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ನೋಡುವುದು. ಈ ಹಾದಿ ಹಿಡಿಯುವ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಿದ್ವಾಂಸರು, ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು– ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ಯುಗ, ಆಮೇಲೆ ಭಾರತದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಹರಿದು ಬಂದ ಪ್ರಾಚೀನಯುಗ, ಬಳಿಕ ಈ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ತನ್ನ ಸ್ಥಳೀಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡ ಮಧ್ಯಯುಗ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ ಆಧುನಿಕ ಯುಗ– ಎಂದು ವಿಭಾಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಥವಾ ಇನ್ನೊಂದು ಹಾದಿ ಹಿಡಿದು ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ನಾವು ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧವಿರುವ ರಂಗಪ್ರಕಾರದ ಶಾಖೆಗಳಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಇಂಡೋನೇಶಿಯಾದ ವಯಾಂಗ್ ಪ್ರಕಾರಗಳು, ಥಾಯ್ಲೆಂಡಿನ ಲಾಕೋನ್ ಪ್ರಕಾರಗಳು– ಇಂಥ ಶಾಖೆಗಳು. ಆದರೆ ಈ ಪುಟ್ಟ ಅವಲೋಕನದಲ್ಲಿ ನಾವು ಅಂಥ ಯಾವ ಹಾದಿಯನ್ನೂ ಹಿಡಿಯದೆ ಈ ಪ್ರದೇಶದ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ನೋಡಹೊರಟಿದ್ದೇವೆ.

ಮೊದಲಿಗೆ, ಆಗ್ನೇಯ ಏಶಿಯಾದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಸ್ಕೃತಿವಾಹಕನೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ನೆರಳಿನ ಗೊಂಬೆ ಯಾಟ ಅಥವಾ ಛಾಯಾನಾಟಕದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ಜಾವಾದ ವಯಾಂಗ್ ಕುಲಿತ್ ಅಂಥ ಒಂದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನೆರಳಿನ ಗೊಂಬೆಯಾಟ. ಮಧ್ಯಯುಗದ ಜಾವಾದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗತೊಡಗಿದ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಒಂದು 'ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮ'ದಂತೆ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆಯೆಂದು ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಪೂರ್ವಜರು ಮೂಲತಃ ನೆರಳಿನ ಮನುಷ್ಯರು; ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೇಳಲಿಕ್ಕೆ ನೆರಳಿನ ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಬೇಕು– ಎಂಬ ಮೀಮಾಂಸೆಯು ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿ ತೆಂದು ಒಂದು ವಾದವಿದೆ. ಹಾಗಂತ, ಈ ಪ್ರಕಾರವು



ಚಿ.೧೧೦. ವಯಾಂಗ್ ಕುಲಿತ್ ಪ್ರಕಾರದ ಕೆಲವು ಚಪ್ಪಟೆ ಗೊಂಬೆಗಳು – ಯುಧಿಷ್ಠಿರ, ಭೀಮ ಮತ್ತು ಅರ್ಜುನ.

ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ರಂಗಪರಿಣಾಮವು ಜೀವಂತ ನಟರ ರಂಗ ಭೂಮಿಗಿಂತ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಕಡಿಮೆಯದೇನೂ ಅಲ್ಲ.

ವಯಾಂಗ್ ಅಂದರೆ ನಾಟಕ; ಕುಲಿತ್ ಅಂದರೆ ಚರ್ಮ. ಅರ್ಥಾತ್ ಚರ್ಮದ ಮೇಲೆ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚಿತ್ತಾರಗಳನ್ನು ಮಾಡಲಾದ ಚಪ್ಪಟೆಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಇದರಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಧ ಅಡಿಯಿಂದ ಮೂರಡಿಯವರೆಗಿನ ಗಾತ್ರದ ಈ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಪರದೆಯ ಒಂದು ಬದಿಗೆ ಕೂತ ಒಬ್ಬ ಗೊಂಬೆಕಾರ ಆಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹಿಂದಿರುವ ದೀಪದಿಂದ ಆ ಗೊಂಬೆಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಚಿತ್ತಾರದ ನೆರಳು ಪರದೆಯ ಮೇಲೆ ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ಈ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನೆರಳಿನ ಕಡೆಯಿಂದ ಮತ್ತು ಗೊಂಬೆಯ ಕಡೆಯಿಂದ, ಹೀಗೆ ಪರದೆಯ ಎರಡೂ ಬದಿಗೆ ಕೂತು ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಗೊಂಬೆಯಾಡಿಸುವಾತ ಒಬ್ಬನೇ. ಆದರೆ ಒಂದೇ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಆತ ೩೦೦ರಿಂದ ೪೦೦ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದೂ ಇದೆಯಂತೆ. ಒಂದೇ ಪಾತ್ರದ ವಿವಿಧ ವಯಸ್ಸಿಗೆ, ವಿವಿಧ ಭಾವನೆಗಳಿಗೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುವುದರಿಂದ ಇಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯ ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ರಾತ್ರಿಯಿಡೀ ನಡೆಯುವ ಈ ವಯಾಂಗ್ ಕುಲಿತ್ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಘಟ್ಟಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವೊಂದು ಕಾಣ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿಯ ತನಕದ ಮೊದಲಭಾಗ ಕಥಾಸ್ಥಾಪನೆ; ಅಲ್ಲಿಂದ ಬೆಳಗಿನ ಜಾವದ ವರೆಗೆ ಉತ್ತುಂಗ; ಆಮೇಲೆ ಪರಿಸಮಾಪ್ತಿ– ಹೀಗೆ ಕಥೆಯ ಮೂರು ಭಾಗಗಳಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರ–ತಾಳ–ಲಯಗಳಲ್ಲಿ, ಪಾತ್ರದ ಸ್ವಭಾವ, ಸ್ವರೂಪ, ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಒಟ್ಟೂ ಸಂವಹನೆಯ ಗುಣದಲ್ಲಿ 'ಬಾಲ್ಯ–ಯೌವನ–ವೃದ್ಧಾಪ್ಯ'ಗಳೆಂಬ ಮೂರು ಘಟ್ಟಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತವೆಂದು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಇಂಥ ಸಂರಚನೆಯ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ಇದು ವಿಭಿನ್ನ ವಯೋಮಾನದ, ವರ್ಗದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಕೂಡಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇದು ಒಟ್ಟೂ ಸಮಾಜದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ವಾಹಕವಾಗಿ ರೂಢಿಗೊಂಡಿದೆಯೆಂದು ಅಭ್ಯಾಸ ಕಾರರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳ ರೂಪ–ರಚನೆಯನ್ನೇ ಆಧಾರ ವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಇಂಡೋನೇಶಿಯಾದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಮಾದರಿಯ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ಅದರಲ್ಲಿ

ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಎರಡು-ಬಾಲಿ ದ್ವೀಪದ ವಯಾಂಗ್ ವೋಂಗ್ ಎಂಬ ಮುಖವಾಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಜಾವಾದ ವಯಾಂಗ್ ಒರಾಂಗ್ ಎಂಬ ನೃತ್ಯನಾಟಕ. ಹಳ್ಳಿಯ ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ನೃತ್ಯಪ್ರಕಾರಗಳು ಇವು. ಕಥೆಯಲ್ಲಿ, ಪ್ರದರ್ಶನ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಯಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳನ್ನೇ ಅನುಕರಿಸಿ ಬೆಳೆದ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಚಲನೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಭಾಷೆಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ; ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇವುಗಳ ಪ್ರಭಾವವೂ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಸಹೃದಯವರ್ಗವೊಂದಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ.

ಇಂಡೋನೇಶಿಯಾದ ಇಂತಹ ಹಲವು ವಯಾಂಗ್ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಥಾಯ್ಲೆಂಡ್, ಕಂಪೂಚಿಯಾಗಳಲ್ಲಿ ಲಾಕೋನ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ನೃತ್ಯ-ನಾಟಕ ರೂಪಕಗಳು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿವೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಹಳೆಯದು- ಲಾಕೋನ್ ಜಾತ್ರಿ ಎಂಬ ಬೌದ್ಧ ಮೂಲದ ಕಥಾನಕ ಪ್ರಕಾರ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಗಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ೧೪ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಲಾಯಿತು. ಹಾಗೆ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಲಾಕೋನ್ ನಾಕ್ ಎಂಬ ಪ್ರಕಾರವು ರಂಜಕ ಕಥಾನಕ, ಚುರುಕು ಪ್ರಹಸನ ಮತ್ತು ಆಕರ್ಷಕ ನಾಟಕೀಯತೆಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ



ಚಿ.೧೧೧. ಇಂಡೋನೇಶ್ಯಾದ ವಯಾಂಗ್ ಓರಾಂಗ್ ನೃತ್ಯ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ರಾಮಸೀತೆಯರು.

ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಮುಂದೆ, ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಥಾಯಿ ಆಸ್ಥಾನಗಳು ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಲಾಕೋನ್ ನೈ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ನವಿರಾದ ಸ್ತ್ರೀ ನೃತ್ಯಗಳಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸಿ ಕೊಂಡವು.

ಈ ಎಲ್ಲ ಲಾಕೋನ್ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಇಂಡೋನೇಶ್ಯಾದ ವಯಾಂಗ್ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಮ್ಮೇಳದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಅತ್ಯಂತ ರೋಚಕವಾದದ್ದು. ಭೌಗೋಳಿಕವಾಗಿ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಭಾರತದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಮತ್ತು ಚೀನಾದ ರಂಗಮಾದರಿಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿವೆ; ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನೂ ಸ್ಥಳೀಯಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ– ಈ ಇಡೀ ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ರಂಗಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ರಾಗ–ತಾಳಗಳ ಕಲ್ಪನೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಚೀನೀ ಸಂಗೀತ ಮೇಳಗಳ ಛಾಯೆಯಿದೆ. ಅದೇ ನೃತ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಹಲವಾರು ಭಂಗಿ, ಮುದ್ರೆ, ಚಲನೆಗಳು ನೇರವಾಗಿ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಹಾಗಿವೆ; ಹಾಗಿದ್ದೂ ಅವು ಬಳಕೆಯಾಗುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಸಾಧಾರಣ ಭಿನ್ನತೆಯಿದೆ. ಕಥಾಮೂಲಗಳು ಮತ್ತು ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಬಹುದು. ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ, ಜಾತಕ ಕಥೆಗಳು ಮತ್ತು ಚೀನೀ ಪುರಾಣಗಳು ಈ ಕಥಾನಕಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳೀಯ ಅವತಾರಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿವೆ; ಸ್ಥಳೀಯ ಕಥಾನಕಗಳೊಂದಿಗೆ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗದಂತೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ– ಥಾಯ್ಲೆಂಡಿನ ರಂಗಪ್ರಸಂಗವೊಂದರಲ್ಲಿ ಸೀತೆಯು ರಾವಣನ ಮಗಳಾಗಿದ್ದು ಚಿಕ್ಕಂದಿನಲ್ಲಿಯೇ ಕಳೆದುಹೋಗಿದ್ದವಳೆಂಬ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆಯಂತೆ.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಆಗ್ನೇಯ ಏಶಿಯಾದ ಆಧುನಿಕಪೂರ್ವ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಮೈಲಿಗಲ್ಲುಗಳು. ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲದೆ ೧೮–೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ, ಅಂದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರವೇಶಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದ ಮೇಲೆ, ಹುಟ್ಟಿದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಒಂದು ಸಮೂಹವೇ ಈ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಪೂರ್ವ ಜಾವಾದ ಲುದ್ರುಕ್ ಎಂಬ ಪ್ರದರ್ಶನ ಅಂಥ ಮಾದರಿಯದು. ಇದು ವರ್ತಮಾನದ ಕಥೆಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಹೀರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇಬ್ಬರು ಕೋಡಂಗಿಗಳು, ಕೆಲವು ನಟರು ಮತ್ತು ಒಂದು ಮೇಳ– ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಭಾವತೀವ್ರತೆಯ ಕಥೆಯನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಬೆಳೆಸುವುದು; ನಡುನಡುವೆ ಹಾಡು–ಪ್ರಹಸನದ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಹಗರಣಗಳನ್ನು ಹೆಣೆಯುವುದು ಲುದ್ರುಕ್ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಸ್ಥೂಲ ರಚನೆ. ಕಥೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಲ್ಲ. ಆ ಕಥೆಯನ್ನು ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಜೋಡಿಸುವ ಕಥಾನಕವೇ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ. ಆದರೆ, ಇಂಥ ಕಥಾನಕಕ್ಕೆ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಬಳಸುವ ಮೇಳ–ವಯಾಂಗ್ ಕುಲಿತ್ ಮಾದರಿಯದು; ಇನ್ನುಳಿದ ಹಲವು ರಂಗಾಂಶಗಳು ವಿವಿಧ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಂದ ಹೆಕ್ಕಿಕೊಂಡಂಥವು. ಹೀಗೆ, ಇವುಗಳೆಲ್ಲದರ ಸಮಾಗಮದಲ್ಲಿ ಅತ್ತ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವೂ ಅಲ್ಲದ, ಇತ್ತ ಆಧುನಿಕವೂ ಅಲ್ಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದು ಈ ಲುದ್ರುಕ್‌ನಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ.

ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ, ಲುದ್ರುಕ್ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಈ ಆಧುನಿಕ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಮುಖಾಮುಖಿ– ಒಟ್ಟೂ ಆಗ್ನೇಯ ಏಶಿಯಾದ ಎಲ್ಲ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ವಸ್ತುವೂ ಹೌದು. ಭಾರತದಂತೆಯೇ ಆಗ್ನೇಯ ಏಶಿಯಾದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ತಮ್ಮೆಲ್ಲ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಆಧುನಿಕ ರೂಪಾಂತರದ ಜತೆಜತೆಗೇ ಸಹಬಾಳ್ವೆ ನಡೆಸುತ್ತಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ, ಈ ಎಲ್ಲ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೂ ತಮ್ಮ ಭೂತಕಾಲದೊಂದಿಗೆ ಗುದ್ದಾಡುತ್ತಲೇ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿವೆ.

ಉಲ್ಲೇಖಗಳು :

೧. ಎಲ್ಲ ಉಲ್ಲೇಖಗಳೂ– Nogami, Toyachiro, Zeami and his Theories of Noh, Tokyo 1955- ಪುಸ್ತಕದಿಂದ.

೨. Leonard, Jonathan, Early Japan, Time Life International 1970, ಪುಟ ೧೭೮–೧೭೯.

೩. Brandon, James. R, Theatre in South East Asia, Cambridge 1967. ಪುಟ ೧೭೨–೧೭೩.

ಭಾಗ

೬

ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ

ಪಶ್ಚಿಮ

ಕಾಲಸೂಚಿ ೬

ಆಧುನಿಕಯುಗ – ಪಶ್ಚಿಮ

೧೮೫೦ ಕ್ರಿ.ಶ. – ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೯೧೫

ರಾಜಕೀಯ/ಸಮಾಜ

೧೮೫೧ : ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಲೂಯಿ ನೆಪೋಲಿಯನ್ನನ ಅಧಿಕಾರ ಗ್ರಹಣ– ಲಂಡನ್ನಿನಲ್ಲಿ ಗ್ರೇಟ್ ಎಕ್ಸಿಬಿಷನ್ ಆರಂಭ.

೧೮೪೮–೭೦ : ಇಟಲಿಯ ಏಕೀಕರಣ.

೧೮೫೬ : ಉಕ್ಕಿನ ತಯಾರಿ ವಿಧಾನದ ಅನ್ವೇಷಣೆ

೧೮೫೯ : ಡಾರ್ವಿನ್ನನ ಆರಿಜಿನ್ ಆಫ್ ಸ್ಪೀಶೀಸ್ ಪ್ರಕಟಣೆ

೧೮೬೧–೬೫ : ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಯುದ್ಧ

೧೮೬೯ : ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಮಿಕರ ಪಕ್ಷ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ; ಸುಯೆಜ್ ಕಾಲುವೆ ಉದ್ಘಾಟನೆ

೧೮೭೬ : ಟೆಲಿಫೋನ್ ಮತ್ತು ಅಂತರ್ದಹನ ಯಂತ್ರಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆ

೧೮೮೨ : ಜರ್ಮನಿ, ಆಸ್ಟ್ರಿಯಾ, ಇಟಲಿಗಳ ನಡುವೆ 'ಮೂವರ ಒಪ್ಪಂದ'

೧೮೯೫–೭ : ಎಕ್ಸ್‌ರೇ ಮತ್ತು ಡೀಸೆಲ್ ಎಂಜಿನ್‌ಗಳ ಆವಿಷ್ಕಾರ

೧೮೯೯ : ಹೇಗ್‌ನಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಶಾಂತಿ ಸಭೆ

೧೯೦೧–೫ : ವೈರ್‌ಲೆಸ್ ಆವಿಷ್ಕಾರ; ಮೊದಲ ವಿಮಾನ ಹಾರಾಟ; ಸಾಪೇಕ್ಷ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಪ್ರಕಟಣೆ

೧೯೦೫ : ರಷಿಯಾದ ಮೊದಲ ಕ್ರಾಂತಿ

೧೯೦೭ : ಫ್ರಾನ್ಸ್, ಇಂಗ್ಲಂಡ್, ರಷ್ಯಾಗಳ ತ್ರಿಸದಸ್ಯ ಕೂಟದ ನಿರ್ಮಾಣ

೧೯೧೨ : ಬಾಲ್ಕನ್ ಯುದ್ಧಗಳ ಆರಂಭ

೧೯೧೪ : ಮೊದಲನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಸ್ಫೋಟ

ಸಂಸ್ಕೃತಿ/ರಂಗಭೂಮಿ

೧೮೫೭ : ಫ್ಲಾಬೆಯ ಕಾದಂಬರಿ ಮದಾಂಬೊವರಿ, ಜಾನ್ ಸ್ಟುವರ್ಟ್‌ಮಿಲ್‌ನ ಪ್ರಬಂಧ ಆನ್‌ಲಿಬರ್ಟಿಗಳ ಪ್ರಕಟಣೆ

೧೮೬೦ : ವಿಕ್ಟರ್ ಹ್ಯೂಗೋನ ಲಾ ಮಿಸರಾಬ್ಲ್ ಪ್ರಕಟಣೆ

೧೮೬೩–೭೦ : ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಶೈಲಿಯ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರಕೃತಿಗಳ ರಚನೆ

೧೮೬೬ : ದಾಸ್ತೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಕ್ರೈಂ ಎಂಡ್ ಪನಿಶ್‌ಮೆಂಟ್ ಪ್ರಕಟಣೆ

೧೮೬೭ : ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ದಾಸ್‌ಕ್ಯಾಪಿಟಲ್– ಮೊದಲ ಸಂಪುಟದ ರಚನೆ

೧೮೭೧ : ಎಮಿಲಿಜೋಲಾನ ಮೊದಲ ಕಾದಂಬರಿ

೧೮೭೬ : ವ್ಯಾಗ್ನರ್‌ನಿಂದ ಹೊಸ ವಿನ್ಯಾಸದ ರಂಗಮಂದಿರ ನಿರ್ಮಾಣ

೧೮೭೯ : ಇಬ್ಸೆನ್ನನ ಡಾಲ್ಸ್‌ಹೌಸ್ ರಚನೆ

೧೮೮೭ : ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್ ಬರ್ಗನ ನಾಟಕ 'ಫಾದರ್' ರಚನೆ; ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲ 'ಸ್ವತಂತ್ರ ರಂಗತಂಡ' ಸ್ಥಾಪನೆ

೧೮೯೫–೬ : ಯುರೋಪು–ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನ

೧೮೯೭ : ಮಾಸ್ಕೊ ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಸ್ಥಾಪನೆ

೧೮೯೯ : ಕನಸುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಫ್ರಾಯ್ಡನ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಪ್ರಕಟಣೆ

೧೯೦೪ : ಮಾಸ್ಕೊ ಆರ್ಟ್ ಥೇಟರ್‌ನಿಂದ ಚೆಕಾಫನ ಚೆರ್ರಿ ಆರ್ಚರ್ಡ್ ಪ್ರಯೋಗ

೧೯೦೭ : ಪಿಕಾಸೋನಿಂದ ಕ್ಯುಬಿಸ್ಟ್ ಚಿತ್ರಶೈಲಿಯ ಆರಂಭ

೧೯೦೯ : ಫ್ಯೂಚರಿಸ್ಟ್ ಕಲಾಮಾರ್ಗದ ಘೋಷಣೆ

೧೯೧೨ : ಯೂಂಗನ ಥಿಯರಿ ಆಫ್ ಅನ್‌ಕಾನ್ಷಿಯಸ್ ಪ್ರಕಟಣೆ

೧೯೧೩ : ಡಿ.ಎಚ್. ಲಾರೆನ್ಸನ ಕಾದಂಬರಿ 'ಸನ್ಸ್ ಎಂಡ್ ಲವರ್ಸ್' ಪ್ರಕಟಣೆ

ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೯೧೫ – ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೯೪೫

ರಾಜಕೀಯ/ಸಮಾಜ

೧೯೧೭ : ರಷಿಯಾದ ಕ್ರಾಂತಿ; ಬೋಲ್ಷೆವಿಕ್‌ರು ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ

೧೯೧೮ : ಮೊದಲನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಮುಕ್ತಾಯ

೧೯೨೦ : ಲೀಗ್ ಆಫ್ ನೇಶನ್ಸ್ ಸ್ಥಾಪನೆ

೧೯೨೪ : ರಷಿಯಾದಲ್ಲಿ ಲೆನಿನ್ ಸಾವು; ಸ್ಟಾಲಿನ್ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ

೧೯೨೯ : ಅಮೆರಿಕಾದಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಜಗತ್ತಿನಾದ್ಯಂತ ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಕುಸಿತ.

೧೯೩೦ : ಪೆನಿಸಿಲಿನ್ ಔಷಧಿಯ ಆವಿಷ್ಕಾರ

೧೯೩೩ : ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ನಾಜಿಗಳು ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ

೧೯೩೫ : ಸ್ಪೈಯಿನಿನ ಅಂತರ್ಯುದ್ಧ

೧೯೩೯ : ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಆರಂಭ

೧೯೪೫ : ಹಿರೋಶಿಮಾ ನಾಗಸಾಕಿಗಳ ಮೇಲೆ ಅಣುಬಾಂಬ್; ಮಹಾಯುದ್ಧ ಮುಕ್ತಾಯ; ವಸಾಹತುಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಆರಂಭ

ಸಂಸ್ಕೃತಿ/ರಂಗಭೂಮಿ

೧೯೧೬ : ದಾದಾ ಮತ್ತು ಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಟಿವಿಸ್ಟ್ ಕಲಾಮಾರ್ಗಗಳ ಘೋಷಣೆ

೧೯೧೯ : ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಆರಂಭ – ಚಿತ್ರ, ಚಲನಚಿತ್ರ, ನಾಟಕ, ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಮಾರ್ಗದ ಗಾಢಪ್ರಭಾವ

೧೯೨೧ : ಪಿರಾಂಡೆಲೋನ ಸಿಕ್ಸ್ ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್ಸ್...ಪ್ರಯೋಗ

೧೯೨೨ : ಟಿ. ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್‌ನ ವೇಸ್ಟ್‌ಲ್ಯಾಂಡ್ ಮತ್ತು ಜೇಮ್ಸ್‌ಜಾಯ್ಸ್‌ನ ಯುಲಿಸಿಸ್ ರಚನೆ

೧೯೨೪ : ಸರ್ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಕಲಾಮಾರ್ಗದ ಘೋಷಣೆ

೧೯೨೫ : ಯೇಲ್ ವಿ. ವಿ.ಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಶಿಕ್ಷಣ ವಿಭಾಗದ ಆರಂಭ

೧೯೨೭ : ಟಾಕಿ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶ

೧೯೨೭ : ಬ್ರೆಷ್ಟನ ಥ್ರಿಪೆನ್ನಿ ಆಪೆರಾ ಪ್ರಯೋಗ

೧೯೩೬ : ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಟಿ. ವಿ. ಪ್ರಸಾರ

೧೯೩೮–೪೫ : ಸಾರ್ತ್ರ್, ಕಮೂರ ತಾತ್ವಿಕ ಬರಹಗಳು, ನಾಟಕಗಳು

ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೯೪೫ –

ರಾಜಕೀಯ/ಸಮಾಜ

೧೯೪೮ : ಕಾರ್ಟಿಸೋನ್ ಔಷಧಿಗಳ ಆವಿಷ್ಕಾರ

೧೯೪೯ : ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ದೇಶಗಳ ನಡುವೆ ನೇಟೋ ಮಿಲಿಟರಿ ಒಪ್ಪಂದ

೧೯೫೩ : ಸ್ಟಾಲಿನ್ನನ ಸಾವು

೧೯೫೯ : ಕ್ಯೂಬಾದಲ್ಲಿ ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್ ಸರ್ಕಾರ; ಯುರೋಪಿಯನ್ ಆರ್ಥಿಕ ಒಕ್ಕೂಟದ ಆರಂಭ

೧೯೫೯–೭೫ : ವಿಯೆಟ್ನಾಂ ಯುದ್ಧ

೧೯೬೭ : ಮೊದಲ ಬದಲೀ ಹೃದಯ ಶಸ್ತ್ರಚಿಕಿತ್ಸೆ

೧೯೬೮ : ಫ್ರಾನ್ಸ್–ಅಮೆರಿಕಾ ಇತ್ಯಾದಿ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿದಂಗೆ, ಸ್ತ್ರೀವಾದಿ ಚಳುವಳಿ ಆರಂಭ

೧೯೬೯ : ಅಮೆರಿಕನ್ ಗಗನಯಾತ್ರಿಗಳಿಂದ ಚಂದ್ರನ ಮೇಲೆ ಪಾದಾರ್ಪಣ

ಸಂಸ್ಕೃತಿ/ರಂಗಭೂಮಿ

೧೯೪೯ : ಆರ್ಥರ್ ಮಿಲ್ಲರನ ಡೆತ್ ಆಫ್ ಎ ಸೇಲ್ಸ್‌ಮನ್ ಪ್ರಯೋಗ

೧೯೫೩ : ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬೆಕೆಟನ ವೈಟಿಂಗ್ ಫಾರ್ ಗಾಡೊ ಮತ್ತು ಅಯನೆಸ್ಕೋನ ಚೇರ್ಸ್ ಪ್ರಯೋಗ

೧೯೬೨ : ಬೀಟಲ್ಸ್ ಸಂಗೀತ ತಂಡಕ್ಕೆ ಅಂತರ್‌ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಖ್ಯಾತಿ

೧೯೬೮ : ಅಮೆರಿಕನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ 'ಅಶ್ಲೀಲ' ನಗ್ನತೆಗಳ ಪ್ರವೇಶ; ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗತಂಡಗಳ ವೃದ್ಧಿ

೧೯೭೦ : ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟಣೆ; ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕನ ಅಂತರ್ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗತಂಡ ಸ್ಥಾಪನೆ

೧೯೭೨ : ಪೀಟರ್‌ಬ್ರೂಕನ ಆಫ್ರಿಕಾ ಪ್ರವಾಸ; ಅಂತರ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿವಾದ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಗೆ.

೬೧

ಯಂತ್ರಯುಗದ ಹೊಸ ವಾಸ್ತವ

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತು ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ಹೊಸ ನಾಗರಿಕತೆ ಬೆಳೆದು ಹೆಮ್ಮರವಾಗಿದ್ದು- ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ. ನವೋದಯದ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಹತಾರಗಳು ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬೃಹತ್ ಯಂತ್ರಗಳಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡರೆ, ಆಗ ಅನ್ವೇಷಿತವಾದ ವಿಜ್ಞಾನದ ಮೂಲ ಸೂತ್ರಗಳು ಈಗ ಅನ್ವಯಿಕ ವಿಜ್ಞಾನದ ಶಾಖೋಪಶಾಖೆಗಳಾಗಿ ವಿಸ್ತಾರ ಗೊಂಡವು. ಕರಕುಶಲ ಕಸುಬುಗಳು ಭಾರೀ ಉದ್ಯಮ ಗಳಾದವು, ಹಣದ ವಹಿವಾಟು ಇಡಿಯ ಸಮಾಜವನ್ನೇ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ದೈತ್ಯ ಶಕ್ತಿಯಾಯಿತು. ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ಅಪರೂಪವಾಗಿದ್ದ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಸಾಹಸಿಗಳ ಗುಂಪು ಈಗ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತರಾಗಿ ಆಳುವವರ್ಗದ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದರು. ಇಡಿಯ ಜಗತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗೆ ಸಿಗುವ ಮಹಾಯಂತ್ರ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ, ಇಡಿಯ ನಾಗರಿಕತೆ ಪೈಪೋಟಿಯ ಮೂಲಕ ಏಕಮುಖವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವ ನಂಬಿಕೆ- ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ತಾರ್ಕಿಕ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನು ತಲುಪಿತು.

ಪ್ರಗತಿಯ ದಾಪುಗಾಲು

ಈ ಶತಮಾನವನ್ನು ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಶಬ್ದದಿಂದ ಸಮೀಕರಿಸಬಹುದಾದರೆ ಆ ಶಬ್ದ-ಪ್ರಗತಿ. ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೭೬೦ ಮತ್ತು ೧೯೧೪ರ ನಡುವೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತು ಕಂಡ ಪ್ರಗತಿಯು ಹಿಂದಿನ ಹಲವಾರು ಶತಮಾನಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿದರೂ ಆಗಿರದಷ್ಟು ಅಗಾಧವಾದದ್ದು. ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿಯೆಂದು ಹೆಸರಾದ ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲಿದ್ದಲಿನ ಎಂಜಿನ್, ಯಾಂತ್ರಿಕ ಮಗ್ಗ, ಉಗಿಯಂತ್ರಗಳು ಕಾರ್ಖಾನೆಯೆಂಬ ಹೊಸ ದೈತ್ಯನನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿದರೆ ಎರಡನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಉಕ್ಕು, ವಿದ್ಯುಚ್ಛಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅಂತರ್ದಹನ ಯಂತ್ರಗಳು ಬಂದು ಈ ಕಾರ್ಖಾನೆಯ ರೂಪವನ್ನೇ ಬದಲಿಸಿಬಿಟ್ಟವು. ಕಾಂತಶಕ್ತಿ, ಕೃತಕ ರಸಾಯನ, ವೈರ್‌ಲೆಸ್ ಸಂಪರ್ಕ, ರೋಗನಿರೋಧ- ಹೀಗೆ ಈ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಗತಿಯ ದಾಪುಗಾಲಿಗೆ ಹೆಜ್ಜೆ ಗೂಡಿಸದ ಕ್ಷೇತ್ರವೇ ಇಲ್ಲ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರೇರಕ ಶಕ್ತಿ- ಬಂಡವಾಳ. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅಗಾಧವಾಗಿ ಒಗ್ಗೂಡಿದ ಯುರೋಪಿನ ಬಂಡವಾಳವು ಹೊಸ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾದರೆ ಪ್ರತಿ ಅನ್ವೇಷಣೆಯೂ ಮತ್ತಷ್ಟು ಬಂಡವಾಳವನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿತು. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ಯುರೋಪಿನ ಪ್ರಮುಖ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೇನೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡದ- ಬರಿಯ ಹಣದ ವಹಿವಾಟನ್ನೇ ನಡೆಸುವ- ಹೊಸ ಲೇವಾದೇವಿ ವರ್ಗವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು.

ಜತೆಗೆ, ಇಡಿಯ ಯುರೋಪು ಇಂಥ ಬಂಡವಾಳದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನಾಧರಿಸಿ ಹಲವು ಬಣಗಳಾಗಿ ಒಡೆಯಿತು. ಬಂಡವಾಳದ ಭಾರೀ ಕಸುವಿರುವ, ಏಶಿಯಾ-ಆಫ್ರಿಕಾಗಳಲ್ಲಿ ವಸಾಹತು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್, ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ನಂತಹ ದೇಶಗಳು 'ಮೊದಲನೆಯ ಜಗತ್ತು' ಎಂಬ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದರೆ ಆಗಿನ್ನೂ ಕೃಷಿ ಕೇಂದ್ರಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಉದ್ಯಮವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಉಳಿದ ಯುರೋಪಿಯನ್ ದೇಶಗಳು 'ಎರಡನೆಯ ಜಗತ್ತಾ'ದವು. ಇನ್ನು ಈ ಎರಡೂ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಕಚ್ಚಾವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವ ಹಾಗೂ ಇಲ್ಲಿನ ಸಿದ್ಧ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಮಾರುಕಟ್ಟೆ ಒದಗಿಸುವ ವಸಾಹತು ದೇಶಗಳು ಮೂರನೆಯ ಜಗತ್ತಾಗಿ ಹೊರಗುಳಿದವು. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಎಲ್ಲ ಜಟಾಪಟಿಗಳ ಮೂಲ-ಬಂಡವಾಳದ ವಿಸ್ತರಣೆಗಾಗಿ ಈ ಮೊದಲೆರಡು ಜಗತ್ತುಗಳ ನಡುವೆ ನಡೆದ ಪೈಪೋಟಿ. ಈ ಪೈಪೋಟಿಯ ಭರಾಟೆ ಉಗ್ರವಾದಂತೆ ಒಂದೊಂದೇ ದೇಶಗಳು ಮುಕ್ತ ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯ ಹಳೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ತಮ್ಮತಮ್ಮ ಹಿತವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿ ಕೊಳ್ಳುವ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಕ್ಷಣೆ'ಯ ಆರ್ಥಿಕವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡವು. ಇದರಿಂದ ಉದ್ಭವವಾದ ಹಲವು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷದ ಸ್ಫೋಟವೇ ಮೊದಲನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧ.

ದೇಶ-ದೇಶಗಳ ನಡುವೆ ಇಂಥ ಪೈಪೋಟಿ, ಜಟಾಪಟಿ ಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲೇ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ಸಂಘರ್ಷ ಯುರೋಪಿನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ದೇಶಗಳ ಒಳಗೂ ಉಲ್ಬಣಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿತ್ತು. ಕೈಗಾರಿಕಾಕರಣದ ಫಲವಾಗಿ ಪ್ರತಿದೇಶದಲ್ಲೂ ಹಳ್ಳಿಯಿಂದ ಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಕೃಷಿ ಯಿಂದ ಉದ್ಯಮಕ್ಕೆ ಭಾರೀ ವಲಸೆ ಈ ಶತಮಾನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಹಲವು ಅಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಮಧ್ಯಯುಗದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿದ್ದ ಪೇಟೆಗಳು ಕಾರ್ಖಾನೆಗಳಿಂದ ಕಿಕ್ಕಿರಿದವು; ಇಕ್ಕಟ್ಟಾದ ಕೊಳೆಗೇರಿಗಳು ಬೆಳೆದು ಊರಿಗೆ ಭಾರವಾದವು. ಇದರಿಂದ ಒಂದು ಕಡೆ-ಅನಾರೋಗ್ಯ, ಅನಕ್ಷರತೆ, ಬಡತನ, ಹಿಂಸೆ ಅಸಹನೀಯವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು; ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಬಹು ಸಂಖ್ಯೆಯ ನಿರ್ಗತಿಕವರ್ಗ ಆಗಾಗ ತನ್ನ ಸಂಘಟಿತ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಹಾದಿ ಹಿಡಿಯಿತು. ಫ್ರಾನ್ಸು-ರಷಿಯಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧಕ್ರಾಂತಿಗಳು, ಅಸಂಖ್ಯಾತ ದೊಂಬಿ ಗಲಾಟೆಗಳು, ಮುಷ್ಕರಗಳು- ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮೂಲ ವಾದದ್ದು ಈ ಸಂಘರ್ಷ.

ಹೀಗೆ- ಒಂದು ಕಡೆ ಪ್ರಗತಿ, ಪೈಪೋಟಿ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ; ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ- ವರ್ಗವರ್ಗಗಳ ನಡುವಿನ ಅಸಮಾನತೆ, ಸಂಘರ್ಷ- ಇದು ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಎರಡು ಮುಖ. ಈ ಕಾಲದ ಎಲ್ಲ ಚಿಂತನೆ, ಬರಹ, ಕಲೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವುದು ಈ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ.

ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ

ಈ ಶತಮಾನವನ್ನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ ಚಿಂತಕರ ಸಂಖ್ಯೆ ಅಸಂಖ್ಯಾತ. ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರಾದ ಮೂವರನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವಿಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಒಬ್ಬ, ವಿಕಾಸವಾದವೆಂಬ ಪ್ರಮುಖ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಡಾರ್ವಿನ್. ಮತ್ತೊಬ್ಬ, ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟ್ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಹರಿಕಾರ ಕಾರ್ಲ್‌ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯವ- ಮನುಷ್ಯನ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ ಸಿಗ್ಮಂಡ್ ಫ್ರಾಯ್ಡ್. ಈ ಮೂವರು ಚಿಂತಕರನ್ನು ಒಟ್ಟು ಗೂಡಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಈ ಶತಮಾನದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಸತ್ವ ನಮಗೆ ಗೋಚರವಾಗಬಲ್ಲದು.

ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಡಾರ್ವಿನ್ ಮೂಲತಃ ಯಾವುದೇ ಉದ್ಯಮಕ್ಕೆ ಏನೂ ಉಪಯೋಗಕ್ಕೆ ಬಾರದ ಒಂದು ಸಂಶೋಧನೆ ಮಾಡಿದ. ಆದರೆ, ಅದು ಈ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಒಂದು ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಡುವಷ್ಟು ಮಹತ್ವ ದ್ದಾಯಿತು. ಈತನ ಸಿದ್ಧಾಂತ- ಅನಾದಿಕಾಲದಿಂದ ಈ ಭೂಮಿಯ ಜೀವಸಂಕುಲವು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸ ಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದಿದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಸ್ಥೂಲ ವಾಗಿ, ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ವಾದಸರಣಿ ಹೀಗೆ- ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಜೀವಿಯೂ ತನ್ನದೇ ವಂಶಮಾದರಿಯ, ಆದರೆ ಅದರಲ್ಲೇ ತುಸು ಭಿನ್ನತೆಗಳಿರುವ, ಸಂತಾನಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಭಿನ್ನತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯಾಗುವುದು ಪ್ರಕೃತಿಗೆ ಹೊಂದಿ ಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ಮಾದರಿಗಳು ಮಾತ್ರ. ಹೀಗೆ ಹೊಂದಿ ಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಜೀವಿಜೀವಿಗಳ ನಡುವೆ ಪೈಪೋಟಿ ನಡೆಯು ತ್ತದೆ; ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಬಲಜೀವಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ವಾದವು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಎಬ್ಬಿಸಿದ ಗುಲ್ಲು, ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪರಿಣಾಮ ಅಗಾಧವಾದದ್ದು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ- ಅದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಧಾರ್ಮಿಕ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸಾರ್ವಭೌಮತ್ವವನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯಿತು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ- ಯಾವುದೇ ಜೀವಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಗುಣಧರ್ಮಗಳು ಪರಿಸರದ ಒತ್ತಡ ದಿಂದ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಸಂಸ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಪರಿಸರಗಳೇ ಸ್ವಭಾವ ವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಅಂಶಗಳು- ಎಂಬ ಒಂದು ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಈ ವಾದವು ಚಾಲನೆಕೊಟ್ಟಿತು. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯ ವಾಗಿ, ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಗತಿಮುಖಿ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಈ ವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಸಮರ್ಥನೆಯೊಂದನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಪೈಪೋಟಿ ಅನೀತಿಯುತವಾದದ್ದಲ್ಲ. ಅದು ಸಹಜ ವಾದದ್ದು, ಇಂಥ ಪೈಪೋಟಿಯಲ್ಲಿ ಗೆಲ್ಲುವ ಶಕ್ತಿಯೇ ಸಮಾಜವನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಇಂಥ ಪೈಪೋಟಿಯ ಪ್ರಗತಿ ಅಗತ್ಯ ಮತ್ತು ಅನಿವಾರ್ಯ- ಎಂಬುದು ಈ ಸಮರ್ಥನೆ.

ಪರಿಸರವೇ ಮನುಷ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಡಾರ್ವಿನ್‌ವಾದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರ ವಾಗಿರುವ ಈ ಶತಮಾನದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಚಿಂತಕ-ಕಾರ್ಲ್ ಮಾರ್ಕ್ಸ್. ಆದರೆ ಆತನೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಂತೆ ಆತ ಬರಿಯ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರನಲ್ಲ, ಬದಲಾವಣೆಯ ವಕ್ತಾರನೂ ಹೌದು. ಈತನ ಅಗಾಧ ಬರವಣಿಗೆಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ಹರಡಿವೆ. ಒಂದು- ಇತಿಹಾಸದ ಹರಿವನ್ನು ಆತ ಅರ್ಥೈಸುವ ರೀತಿ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಘಟ್ಟದ ಮೂಲಹಂದರ ಇರುವುದು ಆ ಯುಗದ ಉತ್ಪಾದನಾ ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಹಂಚಿಕೆಯ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ. ಈ ಮೂಲಹಂದರದಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ಯಾಗುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಧರ್ಮ, ಮೌಲ್ಯ, ಕಲೆ, ವಿಜ್ಞಾನ, ಕುಟುಂಬ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ಹತ್ತು ಮೇಲ್ಪದರಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಗುಲಾಮಗಿರಿಯಿಂದ ಪಾಳೆಯಗಾರಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿಂದ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ- ಹೀಗೆ ಸಮಾಜ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಮುನ್ನಡೆಯು ತ್ತದೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ಚಿಂತನೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ- ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಕಾರ್ಮಿಕರ ಕೆಲಸವೇ ಬಂಡವಾಳವನ್ನು ವೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಎಂಬುದನ್ನೂ, ಕಾರ್ಮಿಕರ ಸತತ ಶೋಷಣೆಯಿಂದಲೇ ಲಾಭದ ಉತ್ಪತ್ತಿ ಆಗುತ್ತದೆಂಬುದನ್ನೂ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟ. ಬಂಡವಾಳವನ್ನು ವೃದ್ಧಿಸುವ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯು ಜತೆಗೇ ಅಸಮಾನತೆಯನ್ನು ವೃದ್ಧಿಸುತ್ತದೆ; ಇದರಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಅಸಮತೋಲನವೇ ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಯನ್ನು ನಾಶಮಾಡುತ್ತದೆ. ಆಗ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಕಾರ್ಮಿಕರೇ ಬಂಡವಾಳದ ಹತೋಟಿ ಪಡೆಯುವ ಸಮತಾ ವಾದಿ ಸಮಾಜ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ- ಎಂದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಭವಿಷ್ಯ ಹೇಳಿದ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಆ ಕಾಲದ ಎಲ್ಲ ಚಿಂತನೆಗೂ ಮೂಲದ್ರವ್ಯ ಒದಗಿಸಿತು; ಆತನ ಸಮಕಾಲೀನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಹಲವು ರಾಜಕೀಯ ಹೋರಾಟ ಗಳಿಗೆ ನಾಂದಿಯಾಯಿತು.

ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಈ ಯುಗದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರೆ ಈ ಶತಮಾನದ ತುದಿಗೆ ಬಂದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವಿಜ್ಞಾನಿ- ಸಿಗ್ಮಂಡ್ ಫ್ರಾಯ್ಡ್- ಈ ಯುಗ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಮಾನಸಿಕ ತಳಮಳಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿದ. ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಭಾಗಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಭಾಗಗಳು ಸುಪ್ತವಾಗಿವೆ; ಈ ನಾಗರಿಕ ಜಗತ್ತು ಯಾವೆಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅನಾಗರಿಕ ಎಂದು ಒಳಕ್ಕೆ ನೂಕುತ್ತದೆಯೋ ಅವೆಲ್ಲ ಆತನ ಸುಪ್ತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಳಗೆ ಮುಳುಗಿ ಕೂರುತ್ತವೆ; ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಮೇಲಕ್ಕೆದ್ದು ಮಾನಸಿಕ ಕ್ಷೋಭೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸು ತ್ತವೆ- ಇದು ಫ್ರಾಯ್ಡನ ಸಂಶೋಧನೆಯ ತಿರುಳು. ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಹೇಗೆ ಎಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನೂ ಪರಿಸರದ ಮೂಲದಿಂದಲೇ ಅರ್ಥೈಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದನೋ ಹಾಗೆ ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಎಲ್ಲ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಮೂಲ ದಿಂದಲೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಹೊರಟ.

ಡಾರ್ವಿನ್, ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಮತ್ತು ಫ್ರಾಯ್ಡ್- ಈ ಮೂವ ರಲ್ಲದೆ ಇನ್ನೂ ಅನೇಕ ಚಿಂತಕರು ಸೇರಿ ಈ ಕಾಲದ ಒಟ್ಟೂ ಬೌದ್ಧಿಕ ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದೆ. ವಂಶಗುಣ, ಪರಿಸರ ಹಾಗೂ ಪ್ರಜ್ಞೆ- ಈ ಮೂರು ಈ ಕಾಲದ ಪ್ರಮುಖ ಬೌದ್ಧಿಕ ಅಸ್ತ್ರಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ಕಾಲದ ಎಲ್ಲ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳ ಹಿಂದೆ ಈ ಬೌದ್ಧಿಕ ವಾಗ್ವಾದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿದೆ.

ಹೊಸ ಪಂಥಗಳ ಹುಟ್ಟು

೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಾಮಾಜಿಕ-ಬೌದ್ಧಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶವು ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಹೊಸ ಪಂಥಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿದೆ; ಹೊಸ ಮೀಮಾಂಸೆಯ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ತೆರೆಯಿಸಿದೆ. ಇಂಥ ಹೊಸ ಪಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ಮತ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖವಾದದ್ದು- ರಿಯಲಿಸಂ ಅರ್ಥಾತ್ ವಾಸ್ತವವಾದ.

ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಬೀಜ ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಹಾಗೆಯೇ, ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ವಾಸ್ತವ ವಾದದ ಮೂಲರೂಪವೂ ನವೋದಯದಲ್ಲೇ ಕಾಣು ವಂಥದು. ಮನುಷ್ಯನೇ ಈ ಪ್ರಪಂಚದ ಕೇಂದ್ರ, ಅವನ ಭೌತಿಕ ಕಣ್ಣುಗಳಿಗೆ ಕಾಣಿಸುವ ವಾಸ್ತವವೇ ಸತ್ಯ- ಎಂಬುದು ನವೋದಯದಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡ ಧೋರಣೆ. ಆದರೆ, ನವೋದಯದ ಕಲಾವಿದರು ಕಂಡದ್ದು ಆದರ್ಶೀಕರಣ ಗೊಂಡ ವಾಸ್ತವದ ಪ್ರತಿರೂಪಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ. ಈ ಆದರ್ಶೀಕರಣವು ಮುಂದಿನ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ದಿಕ್ಕುಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಒಂದು- ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಆದರ್ಶವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪಂಥ, ಇನ್ನೊಂದು- ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ರಮ್ಯಪಂಥ. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ನಡುವಿಗಾಗಲೇ ಈ ಎರಡೂ ಪಂಥಗಳು ಸವಕಲಾಗತೊಡಗಿದ್ದವು. ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪಂಥ ಕೃತಕವಾದ ಮೀಮಾಂಸೆಯಾಗಿ ಕಂಡರೆ ರಮ್ಯಪಂಥ ಸಮಕಾಲೀನ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಲಾಗದ ಪಲಾಯನ ವಾದಿ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಕಾಣತೊಡಗಿತ್ತು. ಈ ಎರಡೂ ಪಂಥಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಸಮಾನತೆ, ಮಾನಸಿಕ ತಳಮಳ ಮೊದಲಾದ ಸಮಕಾಲೀನ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಲಾರದಾಗಿದ್ದವು.

ಜತೆಗೆ, ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರಗಳ ಮುಖದಿಂದ ಮನುಷ್ಯ ನನ್ನು ನೋಡುವ ಹೊಸ ದೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಈ ಯುಗ ಕಲಿಯ ತೊಡಗಿತ್ತು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಹೊಸ ಪಂಥ– ಈ ಶತಮಾನದ ವಾಸ್ತವವಾದ. ಆದರ್ಶ, ಕಲ್ಪನೆ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮ– ಇವೆಲ್ಲ ಸತ್ಯದ ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ತೊಡಕುಗಳೆಂದೂ, ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಕೈಬಿಟ್ಟು ಸುತ್ತಲಿನ ಬದುಕನ್ನು ಅದರ ಎಲ್ಲ ವಿಕೃತಿ–ಕೊಳಕುಗಳೊಂದಿಗೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ವೀಕ್ಷಿಸುವ ಮೂಲಕವೇ ವಾಸ್ತವಗ್ರಹಿಕೆ ಸಾಧ್ಯವೆಂದೂ– ಈ ಹೊಸ ವಾಸ್ತವವಾದ ಸೂಚಿಸಿತು.

ಇಂಥ ವಾಸ್ತವವಾದ, ಕಲಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದು ಮೊದಲು ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ. ೧೮೫೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಫ್ಲಾಬೆ, ತನ್ನ ಮದಾಂ ಬೋವರಿ ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಹೆಂಗಸೊಬ್ಬಳ ರಮ್ಯಕನಸು–ಬರಡು ಬದುಕುಗಳ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನು ಅದರ ಎಲ್ಲ ವಾಸ್ತವಿಕ ವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ ಚಿತ್ರಿಸಿ ಭಾರೀ ವಿವಾದ ವನ್ನೆಬ್ಬಿಸಿದ. ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕೂರ್ಬೆ ಎಂಬ ಫ್ರೆಂಚ್ ಚಿತ್ರಕಾರ ಭಾರೀ ಗಾತ್ರದ ಕ್ಯಾನವಾಸುಗಳಲ್ಲಿ ದೇವದೂತರ ಚಿತ್ರಗಳ ಬದಲು ನಿತ್ಯಕಸುಬಿನಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ ಚಿಲ್ಲರೆ ರೈತರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಬರೆದು ವಿಮರ್ಶಕರನ್ನು ದಂಗುಬಡಿಸಿದ. ಈ ವಿವಾದಾತ್ಮಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕೆಲವೇ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಘಟಿತ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದವು. ಹಲವು ದೇಶದ ಕಲಾವಿದರು–ಬರಹಗಾರರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಈ ಪಂಥವನ್ನು ಬಳಸಿ ಬೆಳಸಿದರು. ೧೮೮೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹಲವು ಭಿನ್ನತೆಗಳ ಶಿಷ್ಯವರ್ಗವನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಕೊಂಡ ಪ್ರಮುಖ ಪಂಥವಾಗಿ ವಾಸ್ತವವಾದ ರೂಢ ವಾಯಿತು.

ಯುರೋಪಿನ ಕಲಾಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಈ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ತೀರಾ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಬಂದದ್ದಾದರೂ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಅದು ವಿರೋಧವನ್ನೆದುರಿಸುತ್ತಲೇ ಬೆಳೆಯ ಬೇಕಾಯಿತು. ಆದರ್ಶವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಈ ಪಂಥವು ಬದುಕಿನ ಕೊಳಕು ಅಸಹ್ಯಗಳ ಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುತ್ತದೆಯೆಂದೂ, ಈ ಪಂಥದ ದರ್ಶನ ಬದುಕಿನ ಬಾಹ್ಯ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವೆಂದೂ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಇದು ಯಾವುದೇ ಉದ್ದೇಶವಿಲ್ಲದ ಕಲಾ ಮಾರ್ಗವೆಂದೂ ವಿರೋಧಿಗಳು ವಾದಿಸಿದರು. ವಾಸ್ತವ ವಾದಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಬಹಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡವು, ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಸರ್ಕಾರಿ ಮಳಿಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ನಿರಾಕರಿಸ ಲಾಯಿತು. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರತಿರೋಧಕ್ಕೆ ತೀಕ್ಷ್ಣ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೋ ಎಂಬಂತೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪಂಥ ಜನ್ಮ ತಾಳಿತು. ಅದು– ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಮ್. ಇದು, ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಅಂಚಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಕಲಾಮಾರ್ಗ. ಬದುಕಿನ ಒಂದೊಂದು ಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಯಾವುದೇ ಆದರ್ಶ– ನೀತಿಯ ಪೂರ್ವಗ್ರಹವಿಲ್ಲದೆ ವಿಜ್ಞಾನಿಯಂತೆ ವೀಕ್ಷಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದು ಈ ಪಂಥದ ನಿಲುವು. ಈ ಪಂಥದ ಪ್ರಮುಖ ವಕ್ತಾರ ಎಮಿಲಿ ಜೋಲಾ ೧೮೭೧–೯೩ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಇಪ್ಪತ್ತು ಕಾದಂಬರಿ ಬರೆದು ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಕುಟುಂಬದ ಹಲವು ಕವಲುಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ನಡೆಸಿದ. ಒಂದೇ ವಂಶಗುಣವನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಂಡ ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಭಿನ್ನ ಪರಿಸರಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ ಹೇಗೆ ಭಿನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿಯೇ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾರೆ– ಎಂಬುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿ ಸುವುದು ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿ. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಈ ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಮ್ಮಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಚಳುವಳಿ– ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸಮ್. 'ಕ್ಷಣಸತ್ಯವಾದ' ಎಂದು ಕರೆಯಬಹುದಾದ ಈ ಪಂಥವು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕ್ಷಣದ ಮೇಲೇ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಲದ ಒಟ್ಟೂ ಹರಿವಿನಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆಂದೂ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗದ ಆ ಕ್ಷಣವನ್ನು ಅದರ ನೆರಳು–ಬೆಳಕು–ಬಣ್ಣ–ನೇಸಲುಗಳ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ನಿಖರತೆಯೊಂದಿಗೆ ಪುನಸ್ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವದ ಒಂದು ಸೀಳು ತುಣುಕನ್ನೇ ಎದುರಿಗಿಟ್ಟು ತೋರಿಸಬೇಕು– ಎಂಬ ವಾದವನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟದ್ದು ಈ ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಮ್ ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸಮ್‌ಗಳೇ.

ರಿಯಲಿಸಮ್ ಮತ್ತು ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಮ್‌ಗಳ ನಡುವೆ ಇಂಥ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಭಿನ್ನತೆ ಇದ್ದರೂ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಗೆರೆಹಾಕಿ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಮ್ ಮುಖ್ಯ ವಾಗಿ ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ, ಕೆಲವೇ ಕಾಲ ಉತ್ತುಂಗದಲ್ಲಿದ್ದ, ಒಂದು 'ಶೈಲಿ'. ರಿಯಲಿಸಮ್ ಇದಕ್ಕಿಂತ ವಿಶಾಲವಾದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿರುವ ಒಂದು 'ಧೋರಣೆ'. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಈ ಶತಮಾನದ ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಕಾರರು ಹಾಗೂ ನಿರ್ದೇಶಕರೆಲ್ಲ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಪ್ರತಿಪಾದಕರೇ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರ ವಾಸ್ತವವಾದವೂ ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು.

ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪ್ರವೇಶ

ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದ್ದು ಎರಡು ಮುಖಗಳಿಂದ. ಒಂದು ಕಡೆ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ರಂಗತಂಡಗಳು ನಿಧಾನವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗದ ಒಂದೊಂದೇ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆರಂಭಿಸಿದವು. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಕೃತಿಗಳು ರಚಿತವಾಗ ತೊಡಗಿದವು. ೧೮೮೦ರ ತನಕವೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಸಡೆದ ಈ

ಎರಡು ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ಆಮೇಲೆ ಒಗ್ಗೂಡಿ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಪರಿಪಾಠ ಪ್ರಚಲಿತವಾಯಿತು.

ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯು ರಂಗಸಂಘಟನೆ ಮತ್ತು ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ರೀತಿಯನ್ನು ಮೊದಲು ನೋಡಬೇಕು. ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ತುದಿಗೆ ರಮ್ಯಪಂಥದ ಉಬ್ಬರದಲ್ಲಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿ ಆಗಲೇ ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗುವ ಮೊದಲ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿತ್ತೆಂದು ಹಿಂದೆ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಆಗ 'ವಾಸ್ತವಿಕತೆ' ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದು ದೂರದ ಅಪರಿಚಿತ ಕಾಲದೇಶಗಳ 'ಸ್ಥಳೀಯ ರುಚಿ'ಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಮಾತ್ರ. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಯತ್ನವು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುನ್ನಡೆದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಆಯಾ ಕಾಲದೇಶಗಳ ನಿಖರ ವಾಸ್ತುವೇಷಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಕೆಂಬಲ್ ಮತ್ತು ಚಾರ್ಲ್ಸ್ ಕೀನ್ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಮಾಡತೊಡಗಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗಿದ್ದ ಒಂದು ಮಿತಿ– ಆಗಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಹಲವು ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಯೋಜನೆ, ತಾಲೀಮುಗಳ ಮೂಲಕ ಸಮ್ಮೇಳಗೊಳಿಸಿ ರೂಢಿಸುವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ಮೊದಲಿಗ– ಜರ್ಮನಿಯ ಸ್ಯಾಕ್ಸ್ ಮೈನಿಂಜೆನ್ ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ಡ್ಯೂಕ್– ಎರಡನೆಯ ಜಾರ್ಜ್ (೧೮೨೬–೧೯೧೪). ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಜರುಗುತ್ತಿದ್ದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಂಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಈತ ರಂಗಪ್ರಯೋಗವೊಂದನ್ನು ಯೋಜಿಸಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನೂ ಒಂದು ಶಾಸ್ತ್ರವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ; ಒಬ್ಬ ಮುಖ್ಯಸ್ಥನ ಕೈಕೆಳಗೆ ಹಲವಾರು ಯೋಜಕರು–ನಿರ್ವಾಹಕರು ಕೂಡಿ ರಂಗಸಿದ್ಧತೆ ನಡೆಸುವ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈತನಿಗೆ ರಂಗ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ 'ಮೊದಲ ನಿರ್ದೇಶಕ' ಎಂಬ ಪಟ್ಟ ದೊರಕಿದೆ.

ಜರ್ಮನಿಯ ಒಂದು ಪುಟ್ಟ ಪ್ರಾಂತ್ಯ ಸ್ಯಾಕ್ಸ್ ಮೈನಿಂಜೆನ್‌ಗೆ ದೊರೆಯಾಗಿದ್ದ ಈತ ಸ್ವತಃ ಕಲಾವಿದನಾಗಿದ್ದ; ತನ್ನ ಆಸ್ಥಾನದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಂಗತಂಡವನ್ನೂ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ. ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಆತನಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಇದ್ದುದರಿಂದ ಯುರೋಪಿನಾದ್ಯಂತ ಆಗ ಬೀಸುತ್ತಿದ್ದ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಗಾಳಿ ಅವನನ್ನೂ ತಾಕಿತ್ತು. ೧೮೭೦ರಲ್ಲಿ ಈತ ತನ್ನ ಆಸ್ಥಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪೂರ್ಣ ಉಸ್ತುವಾರಿಯನ್ನು ತಾನೇ ವಹಿಸಿಕೊಂಡು ನಟಿಯಾಗಿದ್ದ ಹೆಂಡತಿ ಮತ್ತು ಲುಡ್ವಿಗ್ ಕ್ರೊನೆಕ್ ಎಂಬ ಸಹಾಯಕನೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿ ಸತತವಾಗಿ ೨೦ ವರ್ಷ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೇಲೆ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದ. ಇದರಿಂದ ೧೮೯೧ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಈ ಪುಟ್ಟ ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ತಂಡವು ಯುರೋಪಿಗೇ ಮಾದರಿಯಾದ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ತೋರಿಸಿತು.

ಡ್ಯೂಕನ ಸಾಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು– ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಿಖರತೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಗಳ ಸೃಷ್ಟಿ. ಅದುವರೆಗೂ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ರಂಗಕರ್ಮಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದೊಂದು ರಂಗಾಂಶದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ್ದರೆ ಈತ ಅದನ್ನೆಲ್ಲ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿ–ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಪರಿಕರ, ವೇಷಭೂಷಣ ಮೊದಲಾದ ಎಲ್ಲ ರಂಗಾಂಶಗಳಲ್ಲೂ ಸಾದ್ಯಂತವಾಗಿ ನಿಖರ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿದ. ಪ್ರತಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಈತ ವಿವರವಾದ ಸಂಶೋಧನೆ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ, ಅದರಿಂದ ದೊರೆತ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವರಗಳನ್ನು ನಾಟಕದ ವಾಸ್ತು–ವೇಷಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಆತನ ಸಹಾಯಕರು ಅದನ್ನು ನಿಖರವಾಗಿ ಪುನಸ್ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ರಂಗಸಿದ್ಧತೆಯೆಂಬ ಕೆಲಸ ಈ ತಂಡದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಒಂದು ವಿಜ್ಞಾನವಾಯಿತು.

ಡ್ಯೂಕ್ ಮತ್ತು ಕ್ರೊನೆಕ್‌ರ ಎರಡನೆಯ ಸಾಧನೆ– ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಪರಿಕರ, ನಟರು ಒಟ್ಟುಗೂಡಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ರಂಗಚಿತ್ರಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಆ ದೃಶ್ಯ ಸೂಚಿಸುವ ಅರ್ಥಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದು. ಅದುವರೆಗೆ ಮಾತು ಮತ್ತು ಅಭಿನಯಗಳೇ ಅರ್ಥದ ಮುಖ್ಯವಾಹಕಗಳೆಂಬ ಭಾವನೆಯಿದ್ದರೆ ಈ ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗತಂತ್ರಕ್ಕೆ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಕೂಡಾ ಅಷ್ಟೇ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಸ್ಥಾನ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಎಂತೆಂಥ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಎಂತೆಂಥ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಿರಬೇಕು, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗೂ ಅಲ್ಲಿನ ಪರಿಕರಗಳಿಗೂ ಎಂಥ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಿರಬೇಕು, ಅದರ ಮೇಲೆ ನಟರ ಸ್ಥಾನ–ಚಲನೆಗಳು ಹೇಗಿರಬೇಕು ಇತ್ಯಾದಿ ನಾವಿವತ್ತು 'ನಿರ್ದೇಶನದ ಮೂಲ ತತ್ವಗಳು' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ನಿಯಮಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ರೂಪಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ಇವರಿಬ್ಬರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಡ್ಯೂಕನ ಈ ಬರಹಗಳನ್ನು ನೋಡಿ–

''ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯೊಂದರ ಮಧ್ಯರೇಖೆ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮಧ್ಯರೇಖೆಯೂ ಆಗಿದ್ದರೆ ವಿನ್ಯಾಸ ಎರಡು ಅರ್ಧಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಜಿತವಾದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದರಿಂದ ಎಡ ಮತ್ತು ಬಲಭಾಗಗಳು ಸಮತೂಕಗೊಂಡು ರಂಗಚಿತ್ರ ನಿರ್ಜೀವವಾಗಿ, ನಿಶ್ಚಲವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.... ಗಂಭೀರ, ಔಪಚಾರಿಕ, ಪವಿತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಮಾತ್ರ ಅಪರೂಪದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಬಳಸಬಹುದು.''

''ನಟರನ್ನು ಪರಸ್ಪರ ರಂಗಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸುವುದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ರಂಗದ ಮುಂತುದಿಗೆ ಒಬ್ಬ ನಟ ಪೂರ್ಣ ಎದುರು ಮುಖಮಾಡಿ ನಿಂತರೆ ಅದು ಚೆನ್ನಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲ.



೬.೧೧. ಸ್ಯಾಕ್ಸ್ ಮೈನಿಂಜೆನ್‌ನ ಡ್ಯೂಕ್ ತನ್ನ ಜೂಲಿಯಸ್ ಸೀಝರ್ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ತಯಾರಿಸಿದ ದೃಶ್ಯಯೋಜನೆ; ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಿಖರತೆ ಮತ್ತು ಗುಂಪಿನ ಸಂಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ.

ಇನ್ನು, ಒಂದೇ ಎತ್ತರದ ಹಲವು ನಟರು ಹೀಗೆ ನಿಂತರಂತೂ ಅದು ಅಸಹ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.''

''ನಟರ ಚಲನೆ ರಂಗದ ಮುಂರೇಖೆಗೆ ಆದಷ್ಟೂ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿರಬಾರದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಒಬ್ಬ ನಟ ರಂಗದ ಎಡದಿಂದ ಬಲಕ್ಕೆ ಚಲಿಸುವುದಾದರೆ ಆತ ಗೊತ್ತಾಗದಂತೆ ಸರಳರೇಖೆಯನ್ನು ಮುರಿಯಬೇಕು. ಸರಳರೇಖೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಯಾವತ್ತೂ ಒಳ್ಳೆಯದಲ್ಲ.''[೧]

ಇವತ್ತಿಗೂ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಇಂತಹ ಹಲವಾರು ನಿಯಮಗಳು, ರೂಢಿಗಳು ಡ್ಯೂಕನ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿಪುಲವಾಗಿ ದಾಖಲಾಗಿವೆ. ರಂಗವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಇಂಥ ಕಲ್ಪನೆಗಳೆಲ್ಲ ಆತನಿಗೆ ಪ್ರಾಯಶಃ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಿಂದ ಒದಗಿ ಬಂದಿರಬೇಕು. ಅಲ್ಲದೆ ಆ ಕಾಲಕ್ಕಾಗಲೇ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರವು ತನ್ನ ಅಂತಿಮರೂಪವನ್ನು ಪಡೆಯತೊಡಗಿತ್ತು; ದೃಶ್ಯಸ್ಥಳ–ರಂಗಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹದಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸುವ 'ಚಿತ್ರಚೌಕಟ್ಟು' ಎಲ್ಲ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ಇಂಥ ವಿನ್ಯಾಸದ ನಿಯಮಗಳು ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅನಿವಾರ್ಯವೂ ಆಗಿದ್ದವು.

ಇಂಥ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ತರಲಿಕ್ಕೆ ಡ್ಯೂಕನಿಗೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಇನ್ನೊಂದು ರೂಢಿ– ದೀರ್ಘವಾದ ತಾಲೀಮು. ಈ ತಂಡವು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ದೃಶ್ಯವನ್ನೂ ಅದರ ನಿಜ ಪರಿಕರಗಳೊಂದಿಗೆ ಹಲವು ದಿನ ಹಲವು ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ತಾಲೀಮು ಮಾಡಿ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಒಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು

ನಿಶ್ಚಯಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂಥ ತಾಲೀಮುಗಳನ್ನು ಮೊದಲಿಗೆ ನೋಡಿದ ಹೊರಗಿನ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಇದನ್ನು 'ವ್ಯರ್ಥ ಕಾಲಹರಣ' ಎಂದು ಟೀಕಿಸಿದ್ದುಂಟು. ಆದರೆ ಡ್ಯೂಕ್ ಇದಕ್ಕೆ ಜಗ್ಗಲಿಲ್ಲ. ತನ್ನ ತಂಡದ ಎಲ್ಲ ನಟರೂ, ಗುಂಪುದೃಶ್ಯಗಳೂ ಸೇರಿ, ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ಮಾಡ ಬೇಕು, ಎಲ್ಲ ತಾಲೀಮುಗಳಿಗೂ ಹಾಜರಿರಬೇಕು ಇತ್ಯಾದಿ ಕಟ್ಟಪ್ಪಣೆಗಳನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದ. ಸ್ವತಃ ಆತ ದೊರೆಯೂ ಆಗಿದ್ದರಿಂದ, ಜತೆಗೆ ಆಗಿನ ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ತಾರಾಪದ್ಧತಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರಲಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಆತನಿಗೆ ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಸಾಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು– ಎಂದು ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಸಾಧನೆಗಳ ಫಲ ಕಾಣಿಸತೊಡಗಿದ್ದು– ೧೮೭೪ರಿಂದ ೧೮೯೦ರ ವರೆಗೆ ಈ ತಂಡ ಯುರೋಪಿ ನಾದ್ಯಂತ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಟ್ಟಾಗ. ಜ್ಯೂಲಿಯಸ್ ಸೀಝರ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೀಝರ್ ಕೊಲೆಯಾದಾಗ ನೂರಾರು ಜನರ ಇಡೀ ಗುಂಪು ಕೆಲವು ಕ್ಷಣ ಪಾರ್ಶ್ವ ಹೊಡೆದಂತೆ ಸ್ತಬ್ಧವಾಗಿ ಆಮೇಲೆ ಹುಚ್ಚು ಉದ್ರೇಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಫೋಟಿಸುವ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಒಬ್ಬ ವಿಮರ್ಶಕ ನೋಡಿ 'ಇದು ರಂಗಭಾಷೆಯ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸಾಧನೆ' ಎಂದು ಕೊಂಡಾಡಿದ್ದಾನೆ.[3] ಇಂಥ ಅದ್ಭುತ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಈ ತಂಡಕ್ಕೆ ಹೋದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಕೆಲವೇ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಇಡಿಯ ಯುರೋಪಿಗೇ ಈ ತಂಡ ಆದರ್ಶವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿತು. ಇಬ್ಸೆನ್ನನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರಾವುದೇ ವಾಸ್ತವಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಈ ತಂಡ ಪ್ರಯೋಗಿಸದೇ ಇದ್ದರೂ ಈ ತಂಡದ ಸಾಧನೆಗಳು ವಾಸ್ತವಿಕ ರಂಗ ಭೂಮಿಗೆ ಹೋಗುವ ಹಾದಿಗಳನ್ನು ಇಡಿಯ ಯುರೋಪಿಗೇ ತೆರೆದು ತೋರಿಸಿದವು.

ಸ್ವತಂತ್ರ ರಂಗತಂಡಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ

ಸ್ಯಾಕ್ಸ್ ಮೈನಿಂಜೆನ್ ತಂಡದ ಯಶಸ್ಸಿನಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿ ಹಲವು ದೇಶದ ಹಲವು ರಂಗತಂಡಗಳು ನಿರ್ದೇಶಕನೆಂಬ ಹೊಸ ಮುಖ್ಯಸ್ಥನನ್ನು ನೇಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಆರಂಭ ಮಾಡಿದವು. ಈ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಸ್ಯಾಕ್ಸ್ ಮೈನಿಂಜೆನ್ ಮಾದರಿಯ ಕಲಾತ್ಮಕ ಸಂಘಟನೆ, ವಾಸ್ತವಿಕ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದರು; ಇನ್ನೊಂದುಕಡೆ ಹೊಸತಾಗಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಇದನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸತೊಡಗಿದರು. ಆದರೆ ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಎದುರಾದ ಪ್ರಮುಖ ತೊಡಕು– ಸರ್ಕಾರಿ ಸೆನ್ಸಾರ್‌ಶಿಪ್. ಇಬ್ಸೆನ್ನನ ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಗಳೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ರಿಯಲಿಸ್ಟ್–ನ್ಯಾಚುರಲಿಸ್ಟ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಯುರೋಪಿ ಯನ್ ಸರ್ಕಾರಗಳು ನೈತಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸ ದಂತೆ ನಿಷೇಧಿಸಿದ್ದವು. ಈ ನಿಷೇಧದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಒಬ್ಬ ನಿರ್ದೇಶಕ - ಆಂದ್ರೆ ಆಂತ್ವಾ (೧೮೫೮-೧೯೪೩)– ಹೊಸತೊಂದು ಉಪಾಯ ಮಾಡಿದ. ಆ ಉಪಾಯ ಯುರೋಪಿಗೇ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯಾಗಿ ಹೊಸ ತೊಂದು ರಂಗಚಳುವಳಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು.

ಗ್ಯಾಸ್ ಕಂಪೆನಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಆಂದ್ರೆ ೧೮೮೭ರಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ತಂಡವೊಂದರ ಮೂಲಕ ಕೆಲವು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಿರುನಾಟಕಗಳನ್ನಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದ. ಕಡೆಯ ನಿಮಿಷದಲ್ಲಿ ಆ ಸಂಸ್ಥೆ ವಿವಾದದ ಭಯದಿಂದ ಹಿಂದೇಟು ಹಾಕಿದಾಗ ಈತ ಥಿಯೇಟರ್ ಲಿಬರ್– ಸ್ವತಂತ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ– ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಹೊಸ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನೇ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡ. ಆ ಸಂಸ್ಥೆ ಯನ್ನು ನೋಂದಾಯಿಸುವಾಗ ಆತ ಅದನ್ನು 'ಸದಸ್ಯತ್ವದ ಸಂಸ್ಥೆ' ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ ಸೆನ್ಸಾರ್‌ಶಿಪ್‌ನಿಂದ ನುಣುಚಿ ಕೊಂಡ. ಕಾನೂನು ಪ್ರಕಾರ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯು ಸಾರ್ವಜನಿಕರಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಸೆನ್ಸಾರ್ ನಿಯಮಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ತಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯು ನಿರಾತಂಕವಾಗಿ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಆ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಸಿಕ್ಕು ಅದು ಪುಟ್ಟದೊಂದು ವೃತ್ತಿ ತಂಡವೇ ಆಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆಂದ್ರೆಯ ಈ ಉಪಾಯ ಯುರೋಪಿನ ಹಲವು ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಇದೇ ಮಾದರಿಯ ತಂಡಗಳು ಬೆಳೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಯಿತು. ಯುರೋಪಿ ನಾದ್ಯಂತ ಸಣ್ಣ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಇಂಥ ಸದಸ್ಯತ್ವದ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೇ ಆಮೇಲೆ ಸ್ವತಂತ್ರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಳುವಳಿ ಎಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆದವು. ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಈ ಚಳುವಳಿಯು ಹೊಸತಾಗಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವೇದಿಕೆಯನ್ನೊದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ, ದೊಡ್ಡ ವೃತ್ತಿ ತಂಡಗಳಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸೀಮಿತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ದೆದುರು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತ ರಂಗಭೂಮಿ ಯೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗ ಭೂಮಿಗಳ ನಡುವೆ ಅಂದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಈ ಸೀಮಾರೇಖೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಂಗ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇವತ್ತಿನವರೆಗೂ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ.

ನೋಂದಾವಣೆಯ ಈ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಆಂದ್ರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷವಾದ ಯಾವುದೇ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಮಾಡಿದವನಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಹಲವು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳನ್ನು ಈತ ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸಿ ಅದನ್ನು ವಾಸ್ತವ ವಾದಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಏಕತ್ರಗೊಳಿಸಿದ. ಆತನೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಂತೆ ಆತನ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಗುರಿ–

ಮಾಸ್ಕೋ ಆರ್ಟ್ ಥೇಟರಿನ ಈ ಸಾಧನೆಯನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯು ತನ್ನ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತಲುಪಿದ ಅಂತಿಮ ಘಟ್ಟ ಎಂದು ವರ್ಣಿಸ ಬಹುದು. ಸ್ಯಾಕ್ಸ್‌ಮೈನಿಂಜೆನ್ ವಾಸ್ತವದರ್ಶನದ ತತ್ತ್ವ-ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿದರೆ, ಅದನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಘಟನೆಯ ಬಲ ನೀಡಿದ್ದು ಸ್ವತಂತ್ರ ರಂಗತಂಡಗಳು. ಮಾಸ್ಕೋ ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಈ ತತ್ತ್ವ-ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಒಂದು 'ಕಲೆ'ಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿತು; ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಬುದ್ಧ ರಂಗಸಂವಹನೆಯ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ರೂಪಿಸಿ ತೋರಿಸಿತು.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ- ಚೆಕಾಫ್ ನಾಟಕಗಳ ಒಂದೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನೂ ಈ ತಂಡವು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಗೊಳಿಸಿದ ರೀತಿಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಒಬ್ಬ ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಚಿತ್ರಕಾರ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಗಮನವನ್ನೂ ವಾಸ್ತವದ ಒಂದೇ ಕ್ಷಣದ ಮೇಲೆ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಅದರ ಎಲ್ಲ ದೃಶ್ಯ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವಂತೆ ಈ ತಂಡವು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಅದರ ಎಲ್ಲ ಭಾವವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿತು. ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ತನ್ನ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ಎರಡು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ದೃಶ್ಯ-ಭಾವ ವಿವರಗಳನ್ನು ನೋಡಿ. ಮೊದಲನೆಯದು ತ್ರೀ ಸಿಸ್ಟರ್ಸ್ ನಾಟಕದಿಂದ-

"ಲಿವಿಂಗ್ ರೂಮಿನಲ್ಲಿ ಕತ್ತಲೆಯಾಗಿದೆ; ಒಲೆಯ ಬೆಂಕಿ ಆರಿಹೋಗುತ್ತಿದೆ; ಆಂದ್ರೆಯ ರೂಮಿನ ತೆರೆದ ಬಾಗಿಲಿನಿಂದ ಒಂದೇ ಬೆಳಕಿನ ಕಿರಣ ಒಳಬರುತ್ತಿದೆ. ಈ ಬೆಳಕಿನ ಕಿರಣದಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಆಂದ್ರೆಯ ನೆರಳು ಆಡುತ್ತದೆ, ಆತ ತನ್ನ ರೂಮಿನಲ್ಲಿ ಅತ್ತಿಂದಿತ್ತ ಸುತ್ತುತ್ತಿದ್ದಾನೆ, ತನ್ನ ಭಾಷಣವನ್ನು ನೆನಪಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆಂದ್ರೆಯ ಹೆಜ್ಜೆಸಪ್ಪಳ ಕೇಳುತ್ತಿದೆ. ಮಂದ್ರದನಿಯ ಮಾತುಕತೆಯೂ ಕೇಳುತ್ತಿದೆ- ನಡುನಡುವೆ ಒಂದೊಂದು ಕೆಮ್ಮು, ಒಂದು ನಿಟ್ಟುಸಿರು, ಸಿಂಬಳ ಸುಮಿಯುವ ಶಬ್ದ, ಕುರ್ಚಿ ಸರಿಸಿದ ಶಬ್ದ. ಮತ್ತೆ ಎಲ್ಲ ನಿಶ್ಶಬ್ದವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಂದ್ರೆ ಮೇಜಿನೆದುರು ನಿಂತು ತನ್ನ ಟಿಪ್ಪಣಿ ತಿರುವುತ್ತಾನೆ- ಪುಟ ತಿರುವುವ ಶಬ್ದ- ಬಿಕ್ಕಳಿಕೆಯಂತಹ ಏನೋ ಶಬ್ದ, ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಸಿಂಬಳ ಸುಮಿದ ಸದ್ದು, ಹೆಜ್ಜೆ ಸಪ್ಪಳ, ಮಂದ್ರ ಸಂಭಾಷಣೆ. ಆಗ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಆಂದ್ರೆಯ ನೆರಳು ಬೀಳುತ್ತದೆ....."[೩]

ಚೆರ್ರಿ ಆರ್ಚರ್ಡ್ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ ಹೀಗೆ-

"ಪೂರ್ಣ ಆಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಒಂದು ನೃತ್ಯ. ಕೆಲವೇ ಅತಿಥಿಗಳು.... ಇಡೀ ಸಂಜೆ ಎಂಥ ಮೌನ ಕವಿದಿದೆಯೆಂದರೆ ಅತಿಥಿಗಳೆಲ್ಲ ಅಂತ್ಯಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದಾರೋ ಅನಿಸ... ನೃತ್ಯ ಮುಗಿದೊಡನೆ ಎಲ್ಲ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ, ಗೋಡೆಯ ಬಳಿ ತಮ್ಮ ಜಾಗಕ್ಕೆ ಮರಳುತ್ತಾರೆ. ಕೂತು ಗಾಳಿಬೀಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಯಾರೋ ಒಬ್ಬ ಆಚೆಯಿಂದೀಚೆ ಓಡುತ್ತಾನೆ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಆರಂಭಿಸಿ ಮೌನ ಮುರಿಯುತ್ತಾನೆ. ಅದರಿಂದ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಮುಜುಗರ. ಆ ಸಮೂಹ ಮುಜುಗರದಲ್ಲಿ ಮೌನ

೬.೧೩. ಮಾಸ್ಕೋ ಆರ್ಟ್ ಥೇಟರಿನ 'ಲೋವರ್ ಡೆಪ್ತ್ಸ್' ಪ್ರಯೋಗ (೧೯೦೨)







೬.೧೪. ಮಾಸ್ಕೋ ಆರ್ಟ್ ಥೇಟರಿನ ಅಂಕಲ್‌ವಾನ್ಯಾ ಮತ್ತು ತ್ರೀ ಸಿಸ್ಟರ್ಸ್ ದೃಶ್ಯಗಳು.

ಮುರಿದಾತನೂ ಮುಜುಗರಪಟ್ಟು ಸುಮ್ಮನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇಡಿಯ ಕೋಣೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಮುಜುಗರದ ಮೌನದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗುತ್ತದೆ.''[೪]

ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ತಾನು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳಿಗೆಲ್ಲ, ಪ್ರತಿ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೂ ಇಷ್ಟೇ ವಿವರವಾದ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ತರುತ್ತಿದ್ದನಂತೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ತನ್ನ ನಿರ್ದೇಶಕತನದ ನಿರಂಕುಶಾಧಿಕಾರ ಬಳಸಿ ಅದನ್ನು ನಟರು ಚಾಚೂ ತಪ್ಪದೆ ಅನುಸರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದನಂತೆ. ಇದರಿಂದ ಈ ತಂಡಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಅಭಿನಯದ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅಗತ್ಯಗಳಾದ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣದ ಶಿಸ್ತು, ಸೂಕ್ಷ್ಮಾವ

ಲೋಕನದ ರೂಢಿಗಳು ಅಭ್ಯಾಸವಾದವು. ಆದರೆ, ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯೇ ಕಂಡುಕೊಂಡಂತೆ, ಇದರಿಂದ ವಾಸ್ತವದ ಬಾಹ್ಯರೂಪಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದವೇ ಹೊರತು ನಟರ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಆ ವಾಸ್ತವ ಸಾಕಾರಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಧ್ಯಾನಿಸತೊಡಗಿದಾಗ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಗೆ ಹೊಳೆಯಿತು– ಇದಕ್ಕೆ ಹೊಸತೇ ಆದ ಒಂದು ಅಭಿನಯಕ್ರಮ, ಅಂಥ ಅಭಿನಯವನ್ನು ನಟರಿಗೆ ಕಲಿಸುವ ಕ್ರಮ ಅತ್ಯಗತ್ಯ ಎಂಬುದು. ೧೯೦೬ರಿಂದ ಮುಂದೆ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯು ತನ್ನ ಬಹುಪಾಲು ಶಕ್ತಿ–ಸಮಯಗಳನ್ನು ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಖರ್ಚುಮಾಡಿದ. ಇದರಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದ್ದು– ನಾವಿವತ್ತು ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿ ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಒಂದು ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಶಿಕ್ಷಣಕ್ರಮ. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವ ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟ ಫಲ– ಇದಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಾವಿದನ್ನು ತುಸು ವಿವರವಾಗಿಯೇ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು.

ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿ

ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿ ಮೂಲತಃ ೧೮–೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಅಭಿನಯಕ್ರಮಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದು. ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದ ಹಾಗೆ, ೧೮–೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಆಳುತ್ತಿದ್ದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ– ತಾರಾಪದ್ಧತಿ. ತಾರಾಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ 'ಪಾತ್ರ'ಕ್ಕಿಂತ 'ನಟ'ರೇ ಮುಖ್ಯ. ಪಾತ್ರ ಯಾವುದೇ ಆಗಿರಲಿ ಅದನ್ನು ಮಾಡುವ ನಟನಟಿಯರು ತಾವು ಅತ್ಯಂತ ಭೂಷಣರಾಗಿ ಕಾಣುವುದರ ಮೇಲೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಗಮನಹರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಆಕರ್ಷಕವಾದ ರಂಗಸಾನ್ನಿಧ್ಯವನ್ನೂ, ಮೋಹಕ ಭಂಗಿ– ಚಲನೆಗಳನ್ನೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣಕ್ಕೆ ಮೋಡಿಹಾಕುವ ಮಂದ್ರ ಸ್ವರವನ್ನೂ ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಯಾವುದೇ ಭಾವವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ಕಸುಬುಗಾರಿಕೆ ಇವರಿಗೆ ಕರಗತವಾಗಿತ್ತು. ಇಂಥ ಅಭಿನಯಕ್ರಮವನ್ನು ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ– ಅರ್ಥವೇ ಇಲ್ಲದ ಉದ್ದೇಶಹೀನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಾರಿಕೆ ಎಂದು ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಿದ.

ಇನ್ನು, ಇಂಥ ನಟನಟಿಯರಲ್ಲೇ ಕೆಲವು ಉತ್ತಮರೂ ಇದ್ದರು. ಅವರು ಯಾವುದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಭಾವವನ್ನು ಸಂವಹಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಚಲನೆ, ಭಂಗಿ, ಚರ್ಯೆಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಪುನರಾವರ್ತಿಸಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು. ಹಾಗಾಗಿ ಯಾವುದೇ 'ಭಾವಸಾರ'ವನ್ನು ಇವರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು. ಇಂಥ ನಟರನ್ನು ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ 'ಅಚ್ಚಿನ ಅಭಿನಯ ಪ್ರವೀಣರು' ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ತಮ್ಮ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಈ ನಟರು ಒಮ್ಮೆ ಸೃಜನಶೀಲರಾಗಿದ್ದವರು; ಆಗ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ತಮ್ಮ ದೇಹದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಬಾಹ್ಯರೂಪಗಳನ್ನು ಇವರು ಗಮನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ; ಆಮೇಲೆ ಆ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಬರಿಯ ಬಾಹ್ಯರೂಪಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅವರು ಪುನರಾವರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ– ಹೀಗೆ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಈ ಅಚ್ಚಿನ ಅಭಿನಯವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹಲವು ಮಹಾನ್‌ನಟರ ಅಭಿನಯ ಮಾದರಿ ಇಂಥದಾಗಿತ್ತು.

ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯೂ ಇಂಥ ಅಭಿನಯವನ್ನೇ ಕಂಡು ಬೆಳೆದವನು. ಆದರೆ, ೧೮೯೮ರಿಂದ ಆತ ಚೆಕಾಫ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸತೊಡಗಿದಾಗ ಈ ಅಭಿನಯಮಾರ್ಗದ ಕೊರತೆಗಳು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಆತನಿಗೆ ಅರ್ಥವಾಗತೊಡಗಿದವು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ– ಈ ಅಭಿನಯವು ಒಟ್ಟೂ ಪಾತ್ರದ ಅಥವಾ ಒಟ್ಟೂ ಸನ್ನಿವೇಶದ 'ಭಾವಸಾರ'ವನ್ನು ಸಂವಹಿಸುವಂಥದೇ ಹೊರತು ವಾಸ್ತವ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ದಕ್ಕುವಂಥದಲ್ಲ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ– ಈ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯ ನಟ ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ನಿರ್ಜೀವವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ; ತಾನೇ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಕಸುಬಿನಲ್ಲಿ ಯಾಂತ್ರಿಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ೧೯೦೪ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಉತ್ತುಂಗದಲ್ಲೂ ತನ್ನ ತಂಡವು ಇಂಥ ನಿರ್ಜೀವತೆಗೆ, ಯಾಂತ್ರಿಕತೆಗೆ ಶರಣಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂಬ ದಿಗಿಲು ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯನ್ನು ಕಾಡತೊಡಗಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಆತ ಮಾಸ್ಕೋ ಆರ್ಟ್ ಥೇಟರಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸ ವಿಭಾಗವೊಂದನ್ನು ತೆರೆದು ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಅಭ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡ. ಅಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಪ್ರಯೋಗಗಳೇ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಮೂಲ. ಅಲ್ಲಿ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳೇ ಆಮೇಲಿನ ಆತನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪುಸ್ತಕಗಳಿಗೆ ಆಕರ. ಅಲ್ಲಿ ಆತ ಯೋಜಿಸಿದ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅಭ್ಯಾಸಗಳೇ ಈ ಪದ್ಧತಿಯ ಪಠ್ಯಕ್ರಮ. ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯು ಮೂಲತಃ ಒಬ್ಬ ರಂಗಕರ್ಮಿಯಾದ್ದರಿಂದ ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಒಟ್ಟುಗೂಡಿಸಿ ಆತ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತವಾಗಿಸಿ ಒಪ್ಪಿಸಲಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಅನುಭವದ ಕಥನವೆಂಬಂತೆ ಹೇಳುತ್ತ ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ. ಆಮೇಲಿನ ವಿಮರ್ಶಕರು ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಭಟ್ಟಿ ಇಳಿಸಿ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮೂಲನಕ್ಷೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಪ್ರಕಾರ, 'ಅಭಿನಯ' ಎನ್ನುವ ಯಾವುದೇ ಕೃತಕ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸದೇ ಇರುವುದೇ ಅತ್ಯಂತ ಉತ್ತಮವಾದ ಅಭಿನಯ. ಒಬ್ಬ ನಟ



೬.೧೫. ಲೋವರ್ ಡೆಪ್ತ್ಸ್ ನಾಟಕದ ಸ್ಯಾಟಿನ್ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ.

ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು 'ನಟಿಸು'ವುದಲ್ಲ, ಅದನ್ನು 'ಬದುಕ'ಬೇಕು ಎಂಬುದು ಈ ಪದ್ಧತಿಯ ಮೂಲಮಂತ್ರ. ಇಂಥ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ ನಟನಿಗೆ ಹಲವು ರೀತಿಯ 'ಬಹಿರಂಗ' ಮತ್ತು 'ಅಂತರಂಗ'ದ ತಯಾರಿಗಳು ಅಗತ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಬಹಿರಂಗ ತಯಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದವು– ಮಾಂಸಖಂಡಗಳ ಸ್ವಸ್ಥ ಸ್ಥಿತಿ, ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಬಿಗುಪುಗಳ ನಿವಾರಣೆ, ದೇಹದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳನ್ನೂ ಬೇಕಾದಂತೆ ಬಾಗಿಸಬಲ್ಲ ಚಲನಶೀಲತೆ, ಧ್ವನಿಯ ಹತೋಟಿ, ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಹಾಗೂ ಭಾಷೆ, ವ್ಯಾಕರಣ, ನೃತ್ಯ, ಕತ್ತಿವರಸೆ ಇತ್ಯಾದಿ ತಂತ್ರಗಳ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯ. ಬಹಿರಂಗದ ತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವು ತಾಂತ್ರಿಕ ವಾಗಿ ರೂಢಿಸಬಹುದಾದ್ದಾದರೆ, 'ಅಂತರಂಗ'ದ ತಯಾರಿ ಗಳು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಕಠಿಣವಾದವು– ಕಲ್ಪನಾಶೀಲತೆ, ಗಮನ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣ, ನಿಖರ ವೀಕ್ಷಣೆ, ಕಲ್ಪಿತ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ, ಭಾವಸ್ಮೃತಿಯ ಹತೋಟಿ ಅರ್ಥಾತ್ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಕಂಡ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಬೇಕಾದಾಗ ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಶಕ್ತಿ, ಸಂವಹನೆಯ ತುರ್ತು, ರಂಗಸಾನ್ನಿಧ್ಯ, ಸಂಯಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು. ಇಂಥ ಬಹಿರಂಗ–ಅಂತರಂಗ ತಯಾರಿ ಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ನಟ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಒಂದು 'ಪಾತ್ರ' ದೊಂದಿಗೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಬೇಕು. ಮೊದಲು ಆತ ಆ ಪಾತ್ರದ ಸಾಮಾಜಿಕ–ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿ ಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಆಮೇಲೆ ಪಾತ್ರದ ಬದುಕಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಜತೆಗೆ, ಪಠ್ಯದ ಹಿಂದಿರುವ 'ಅಂತಃ ಪಠ್ಯ'ವನ್ನೂ, ಕ್ರಿಯೆಯ ಹಿಂದಿರುವ 'ಉದ್ದಿಶ್ಯ'ಗಳನ್ನೂ ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಹೊರಟ ನಟ ಕೃತಕವಾದ ಯಾವ 'ಅಭಿನಯ'ವನ್ನೂ ಮಾಡುವ ಅಗತ್ಯ ಉಂಟಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಆತನ 'ಆಂತರಿಕ ಚಾಲಕ ಶಕ್ತಿ'ಗಳೇ ಆತನನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸಿ 'ಗುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಹೊಸ್ತಿಲಿಗೆ' ಕೊಂಡೊಯ್ದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಒಬ್ಬ ನಟ ತನ್ನ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರದ ನಡುವೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಸೇತುವೆಯೇ– ಅಭಿನಯ. ಇದು ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿಯ ಸ್ಥೂಲ ನಕ್ಷೆ.[೫]

ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೇ ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ ಈ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯು ವಾಸ್ತವದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾಗುವ ಎಲ್ಲ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಭೌತಿಕ–ಮಾನಸಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ಗಣನೆಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳು ತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಆ ಕಾಲದ ಒಟ್ಟೂ ಜೀವನದರ್ಶನವೇ ಈ ಅಭಿನಯಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಹರಳುಗಟ್ಟಿದೆ. ವಂಶಗುಣ, ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಪರಿಸರ– ಇವುಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವ್ಯಾಪಾರದ ಮೂಲಕವೇ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲು ಸಾಧ್ಯ– ಎಂಬುದು

ಆ ಕಾಲದ ಚಿಂತನೆಗೆ, ಆ ಕಾಲದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಮತ್ತು ಈ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಸಮಾನವಾಗಿರುವ ಒಂದು ಮೂಲ ಕಲ್ಪನೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಅಭಿನಯಪದ್ಧತಿ ಬಾರದೆ ವಾಸ್ತವಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸ ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೇ ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಪದ್ಧತಿ ಬಂದಿದ್ದೇ ತಡ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದ ಭೂಭಾಗ ಕೈವಶವಾದಂತೆ ಸಂಭ್ರಮಿಸಿತು. ದೂರದ ಅಮೆರಿಕಾದ ತನಕವೂ ಈ ಪದ್ಧತಿಯ ಶಿಷ್ಯವರ್ಗ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿತು.

ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಆ ಯುಗದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಸೃಷ್ಟಿ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆ ಯುಗದ ಚಿಂತಕರು ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳ ರೀತಿಯೇ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಅದುವರೆಗೂ ನಿಗೂಢವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿದ್ದ ಈ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ತಾರ್ಕಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಪರಿಧಿಯೊಳಕ್ಕೆ ಎಳೆದುತಂದ. ದೈವದತ್ತವೆಂದೋ, ಸ್ಫೂರ್ತಿಬದ್ಧವೆಂದೋ, ಜನ್ಮಜಾತಪ್ರತಿಭೆಯೆಂದೋ ನಿಗೂಢವಾಗಿದ್ದ ಈ ಅಭಿನಯಕಲೆ ಈಗ ಒಂದು ವಿಜ್ಞಾನವಾಯಿತು. ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಬಹುದಾದ ಯಂತ್ರವಾಯಿತು. ಇವತ್ತಿನವರೆಗೂ ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಶಾಲೆಗಳು ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಈ ಪದ್ಧತಿಯ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ.

ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದ

೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ನಾಟಕರಚನಾ ಶೈಲಿ– ವೆಲ್‌ಮೇಡ್ ಪ್ಲೇಸ್ ಅರ್ಥಾತ್ ಸುರಚಿತ ನಾಟಕಗಳು ಎಂದು ಹೆಸರಾದದ್ದು. ಇದು ಹಿಂದಿನ ಶತಮಾನವು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಮಾದರಿಯ ಹೊಸ ಅವತಾರ ಮಾತ್ರ. ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾದಂತೆ ಇದರಲ್ಲೂ ಕಪ್ಪುಬಿಳುಪಿನ ಪಾತ್ರ, ರೋಮಾಂಚಕಾರೀ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಪ್ರಧಾನ. ಆದರೆ ಇಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ಯುರೋಪು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ತಾರ್ಕಿಕತೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಹಿಂದಿನಂತೆ ಈಗ ಅವಾಸ್ತವಿಕ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ, ಅತಾರ್ಕಿಕ ರಚನೆಗಳನ್ನೂ ಬಳಸುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಸುರಚಿತ ನಾಟಕಗಳು ತುಂಬ ಚಾತುರ್ಯದಿಂದ ಕಟ್ಟಿದ ತಾರ್ಕಿಕ ಕಾರ್ಯಕಾರಣಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಯೇ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾದ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಧಿಸಿದ್ದವು. ಅರ್ಥಾತ್, ಅತಾರ್ಕಿಕವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ತಾರ್ಕಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೆಣೆಯುವ ಕಸುಬುಗಾರಿಕೆಯೇ ಈ ಸುರಚಿತ ನಾಟಕ.

ಸುರಚಿತ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದವನು–ಯುಜೀನ್ ಸ್ಕ್ರೈಬ್ (೧೭೯೧–೧೮೬೧) ಎಂಬಾತ. ಈತ ಸುಮಾರು ೩೦೦ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಯುರೋಪಿನ ಮೂಲೆಮೂಲೆಯ ಉದ್ಯಮ ರಂಗ ಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದ. ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಪತ್ರವೊಂದು ಬರುವುದು, ಹಳೆಯ ದಾಖಲೆಯೊಂದು ದೊರೆತು ಸನ್ನಿವೇಶವೇ ತಿರುಗುಮುರುಗಾಗುವುದು, ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಅನೂಹ್ಯವಾದ ತಿರುವು ನಾಟಕವನ್ನು ಮುಗಿಸುವುದು– ಇತ್ಯಾದಿ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಹೊಸತೆಂಬಂತೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಚಾಣಾಕ್ಷ ನಾಟಕಕಾರ– ಸ್ಕ್ರೈಬ್. ಈತನ ಅಸಂಖ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಅನುಕರಣೆಗೂ, ವಿರೋಧಕ್ಕೂ ಮಾದರಿಯಾಗಿ ಒದಗಿವೆ.

ಇಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಟ್ಟವನು ಫ್ರೆಂಚ್ ನಾಟಕಕಾರ ಅಲೆಗ್ಸಾಂಡರ್ ಡ್ಯೂಮಾ (ಮಗ) (೧೮೨೪–೯೫). ಈತ ಸ್ಕ್ರೈಬನ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರೂ ನಿತ್ಯಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪಾತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ವಿವಾದದ ಮೊದಲ ಅಲೆಗಳನ್ನೆಬ್ಬಿಸಿದ. ಪ್ಯಾರಿಸ್ಸಿನ ವೇಶ್ಯೆಯೊಬ್ಬಳ ಬಗ್ಗೆ ಆತ ಬರೆದ ಒಂದು ನಾಟಕ ಮುಂದಿನ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ, ಅವು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ವಿವಾದಗಳಿಗೆ ಮುನ್ಸೂಚನೆಯೆಂಬಂತಿದೆ. ಮುಂದೆ ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಇಂಥ ವಿವಾದಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಕೇಂದ್ರಬಿಂದುವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ–ಎಮಿಲಿ ಜೋಲಾ (೧೮೪೦–೧೯೦೨). ಈತ ಬರೆದದ್ದು ಕೆಲವೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾದರೂ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಪ್ರಬಲ ಪ್ರಚಾರಕನಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದ. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆತ 'ಅವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಕಟ್ಟಕಡೆಯ ಕೋಟೆ' ಎಂದು ಲೇವಡಿ ಮಾಡಿ ವಾಸ್ತವವಾದವೊಂದೇ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅಸತ್ಯದ ಭ್ರಮಾಲೋಕದಿಂದ ಪಾರುಮಾಡುವ ಶಕ್ತಿಯೆಂದು ಪ್ರಖರವಾಗಿ ವಾದಿಸಿದ. ಜೋಲಾ, ಆತನ ಸುತ್ತ ನೆರೆದಿದ್ದ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಲಾವಿದರ ಗುಂಪು, ಆ ಗುಂಪು ಹೊರಡಿಸಿದ ನಿಯತಕಾಲಿಕ– ಇವೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಗಾಳಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೂ ಬಲವಾಗಿ ಬೀಸಿತು. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಮಹತ್ವದ ಮೊದಲ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಕಾರ ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಲಿಲ್ಲ. ಆತ ಬಂದಿದ್ದು ಉತ್ತರದ ಮೂಲೆಯ ದೇಶ– ನಾರ್ವೆಯಿಂದ.

ಇಬ್ಸೆನ್–ವಾಸ್ತವವಾದದ ಉದ್ಘಾಟಕ

ನಾವಿವತ್ತು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೊದಲಿಗನೆಂದು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೆನ್ರಿಕ್ ಇಬ್ಸೆನ್ (೧೮೨೮–೧೯೦೬) ತನ್ನ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದು ಆತನ ಬರಹದ ಬದುಕಿನ ನಡುಭಾಗದ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಒಟ್ಟೂ ೫೦ ವರ್ಷಗಳ ಬರಹದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಆತ ಮೊದಲು ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳನ್ನೂ

ರಮ್ಯ ಟ್ರಾಜೆಡಿಗಳನ್ನೂ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ; ತುದಿಗೆ ಸಂಕೇತವಾದಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಹಾದಿ ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಆತನ ಬರಹದ ಬದುಕು ಆ ಶತಮಾನದ ಯುರೋಪಿಯನ್ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯ ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದ ಹಾದಿಗಳ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಚಿತ್ರವನ್ನೇ ನಮ್ಮೆದುರು ತೆರೆದಿಡುತ್ತದೆ.

ಇಬ್ಸೆನ್ ತನ್ನ ಮೊದಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದು ೧೮೫೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ. ಆಗಿನ್ನೂ ನಾರ್ವೆಯು ಡೆನ್ಮಾರ್ಕಿನ ರಾಜಕೀಯ–ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಹೊರಬಂದು ತನ್ನ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಸೆನ್ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದೀ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ; ಅಂಥ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಾರ್ವೆಯ ನಟರಿಂದಲೇ ಆಡಿಸುವ ಕಂಪೆನಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ನಿರ್ವಾಹಕನಾದ. ಆದರೆ, ಯುರೋಪಿನ ಬಹುತೇಕ ವೃತ್ತಿತಂಡಗಳ ಹಾಗೆ, ಈ ಕಂಪೆನಿಯೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸ್ಕ್ರೈಬನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಸುರಚಿತ ನಾಟಕಗಳೇ ಇಬ್ಸೆನ್‌ನಿಗೆ ನಾಟಕ ರಚನಾತಂತ್ರದ ಮೊದಲ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಕಲಿಸಿರಬೇಕೆಂದು ವಿಮರ್ಶಕರು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಬ್ಸೆನ್‌ನ ನಾಟಕಗಳ ಬಂಧದಲ್ಲೂ ಈ ಪ್ರಭಾವ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

೧೮೬೪ರಲ್ಲಿ, ಇಬ್ಸೆನ್ ನಾರ್ವೆ ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಟಮೇಲೆ, ಆತನ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾದವು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ನಾರ್ವೆಗೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವ ದಕ್ಕಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದದ ಬಿಸಿ ಆತನ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ದೂರ ಸರಿಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ ಪ್ರಯೋಗದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನೇ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ನಾಟಕ ರಚನೆಯೂ ಅವನಿಗೆ ಸಾಕಾಗತೊಡಗಿತ್ತು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವನು ಬರೆದ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳು–ಬ್ರಾಂಡ್ ಮತ್ತು ಪೀರ್‌ಗಿಂಟ್–ಇವತ್ತಿಗೂ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಒಗ್ಗದ ಕಬ್ಬಿಣದ ಕಡಲೆಗಳು; ಆ ಕಾಲದ ಜನಪ್ರಿಯ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಸಲ್ಲದ ರಮ್ಯ ಟ್ರಾಜೆಡಿಗಳು. ಇಲ್ಲಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ಇಬ್ಸೆನ್ನನ ಹೊಸ ಹುಡುಕಾಟ ೧೮೭೭ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಒಂದು ಘಟ್ಟಕ್ಕೆ ತಲುಪಿತು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ, ಹದಿಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ, ಆತ ಬರೆದಿದ್ದು ನಾವಿವತ್ತು ವಾಸ್ತವವಾದದ ಪ್ರಮುಖ ಮೈಲಿಗಲ್ಲುಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಕೃತಿಗಳು–ಪಿಲ್ಲರ್ಸ್ ಆಫ್ ಸೊಸೈಟಿ, ಎ ಡಾಲ್ಸ್ ಹೌಸ್, ಘೋಸ್ಟ್ಸ್, ಎನಿಮಿ ಆಫ್ ದಿ ಪೀಪಲ್, ವೈಲ್ಡ್ ಡಕ್, ರೋಸ್ಮರ್ ಷೋಮ್ ಇತ್ಯಾದಿ ನಾಟಕಗಳು.

ಇಬ್ಸೆನ್ನನನ್ನು ಯುರೋಪಿಯನ್ ನಾಟಕಕಾರನೆಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಏರಿಸಿದ್ದು– ೧೮೭೯ರ 'ಎ ಡಾಲ್ಸ್ ಹೌಸ್' ನಾಟಕ. ವರ್ತಮಾನ ಸಮಾಜದ ಪ್ರಖರ ವೀಕ್ಷಣೆ, ಎಲ್ಲ ಆಲಂಕಾರಿಕತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟ ಸಾದಾ ಭಾಷೆ, ನಿತ್ಯಬದುಕಿನ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಮೀರದ ಪಾತ್ರ–ಸನ್ನಿವೇಶ–ನಡಾವಳಿಗಳು ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಾತ್ರದ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲೂ ಉರಿಯುವ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ಬೇಗುದಿ– ಈ ಎಲ್ಲ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಲಕ್ಷಣಗಳು ತಮ್ಮ ಪೂರ್ಣ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅವತರಿಸಿದ್ದು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ. ಈ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರ ನೋರಾ, ತನ್ನ ಗಂಡ ಮತ್ತು ಇಬ್ಬರು ಸುಂದರ ಮಕ್ಕಳೊಂದಿಗೆ 'ಗೊಂಬೆಮನೆ'ಯಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ಗೃಹಿಣಿ. ಭೂತಕಾಲದ ಒಂದು ಘಟನೆ ಈ ಸುಖೀ ಸಂಸಾರವನ್ನು ಕಲಕುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೆ ಈಕೆಯ ಗಂಡ ಅನಾರೋಗ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಸುಳ್ಳುದಾಖಲೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಈಕೆ ಪಡೆದ ಸಾಲವೊಂದನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹಳೆಯ ಗೆಳೆಯನೊಬ್ಬ ಇವಳನ್ನು ಬೆದರಿಸತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ನೋರಾ ಈ 'ಭೂತ'ವನ್ನು ಗಂಡನಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಗಂಡ, ಇದು ತಮ್ಮ ಗೌರವಯುತ ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಹೊಂದದ ಅಪಖ್ಯಾತಿಯ ನೆರಳು– ಎಂಬಂತೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ನೋರಾ ವಿಚಲಿತಳಾಗುತ್ತಾಳೆ; ತನ್ನ 'ಗೊಂಬೆಮನೆ'ಯ ಅಡಿಗಿರುವ ಭ್ರಮೆಯ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ಅವಳ ಅರಿವಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಆಕೆ, ಗಂಡ–ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮನೆಯಿಂದ ಹೊರಹೋಗುವ ನಿರ್ಧಾರ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ.

ಆಗಿನ್ನೂ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಮೆರುಗುಪಡೆದು, ಹಣ–ಅಧಿಕಾರ–ಉದ್ಯಮಗಳ ಏಣಿಯನ್ನೇರುತ್ತ ಹೊರಟಿದ್ದ ಯುರೋಪಿನ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗಕ್ಕೆ ಇಬ್ಸೆನ್ ತೋರಿಸಿದ ಈ ವಾಸ್ತವದರ್ಶನವು ಎಷ್ಟು ಭಯಾನಕವಾಗಿ ಕಂಡಿತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸಾಕ್ಷಿ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿಮರ್ಶಾರೂಪಕ ಹೇಳಿದಂತೆ "ನೋರಾ ತನ್ನ ಗಂಡನ ಮನೆಯ ಬಾಗಿಲನ್ನು ಧಡಾರೆಂದು ಮುಚ್ಚಿದ ಶಬ್ದ ಯುರೋಪಿನಾದ್ಯಂತ ಅನುರಣನಗೊಂಡಿತು." ಹೊಸತಾಗಿ ಹುಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದ ಸ್ತ್ರೀವಾದಿ ಯೋಚನೆ ಹಾಗೂ ವ್ಯಯಕ್ತಿಕ ಪಾರಮ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಎಲ್ಲ ಚಿಂತನೆಗಳು ಇಬ್ಸೆನ್ನನನ್ನು ತಮ್ಮ ನಾಯಕನೆಂದು ಭಾವಿಸಿದವು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಇಡಿಯ ಗೌರವಯುತ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗ ಇಬ್ಸೆನ್ನನನ್ನು– ಗಟಾರದಲ್ಲಿರಬೇಕಾದ ಕೊಳಕನ್ನೆಲ್ಲ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದು ಸುರಿಯುವ ಕೊಳಕ ಎಂದು ತುಚ್ಛೀಕರಿಸಿತು. ಈ ಜಗಳದಲ್ಲಿ, ಈ ವಾಗ್ವಾದದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಸೆನ್ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದ, ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹಾದಿತೋರಿಸುವ ಹರಿಕಾರನಾದ.

ಇಬ್ಸೆನ್ನನ ಮುಂದಿನ ನಾಟಕ ಘೋಸ್ಟ್ಸ್–ಭೂತಗಳು– ಈತನನ್ನು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಮತ್ತು ವಿವಾದಗಳ ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೆ ಒಯ್ದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದಂತಹ ಕೃತಿ. ಡಾಲ್ಸ್‌ಹೌಸ್ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ವ್ಯಕ್ತವಾದ ವಿರೋಧಕ್ಕೆ ಇಬ್ಸೆನ್ ಈ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಉತ್ತರಿಸಿದ್ದಾನೆ ಎಂದೂ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ನೋರಾಳ ಹಾಗೆ

ಮದುವೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಬದಲು, ಒಪ್ಪಲಾಗದ ದಾಂಪತ್ಯವನ್ನು ಒಪ್ಪಿ ಬದುಕಿದ ಹೆಂಗಸಿನ ಕಥೆ ಈ ನಾಟಕದ್ದು. ಈ ಹೆಂಗಸು ಸಿಫಿಲಿಸ್ ರೋಗದಿಂದ ಬಳಲುತ್ತಿದ್ದ ತನ್ನ ಗಂಡನ ಭೂತವನ್ನು ಮರೆಯಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೆ ಆ ರೋಗ ಈಕೆಯ ಮಗನಿಗೂ ಬಂದು ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಗಂಡನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಅನಾಥಾಲಯವೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸಿ, ಹಳೆಯ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಈಕೆ ಮುಚ್ಚಬಯಸಿದರೆ ಅನಾಥಾಲಯ ಸುಟ್ಟು ಬೂದಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಮಗ ಸಿಫಿಲಿಸ್‌ನಿಂದ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಡಾಲ್ಸ್‌ಹೌಸ್‌ಗಿಂತ ಪ್ರಖರವೂ, ಭಯಾನಕವೂ ಆಗಿರುವ ಈ ನಾಟಕವು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಪೊಳ್ಳು ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಅಡಿಗೆ ಅಡಗಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ನೈತಿಕ ವಿಕಾರಗಳನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ ತೋರಿಸುವಂಥದು. ಇಂಥ ಕಟುವಾಸ್ತವವನ್ನು ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಎದುರಿಸಿದಾಗಲೇ ಸತ್ಯದ ಹಾದಿ ಕಾಣಲು ಸಾಧ್ಯ– ಎಂಬುದು ಇಬ್ಸೆನ್ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲದರ್ಶನ. ಇಂಥ ಆಳವಾದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಗುಣ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಇದ್ದಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಇದನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಿಡಲಿಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ಸರ್ಕಾರಗಳೂ ಹೆದರಿದವು; ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಹೊಸ ರೀತಿಯ ರಂಗಸಂಘಟನೆ–ರಂಗಮೀಮಾಂಸೆಗಳೇ ಅಗತ್ಯವಾಗಿಬಿಟ್ಟವು.

ಇಂಥ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಇಬ್ಸೆನ್ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಹೊಸತನ, ಬರಿಯ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದಲ್ಲ, ಇಡಿಯ ನಾಟಕರಚನಾ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು– ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಸಂಘರ್ಷದ ಬೀಜ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗದಂತೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು, ನಿತ್ಯಜೀವನದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲೇ ಅದು ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುವುದು, ಸಾದಾ ಮಾತುಕತೆಗಳಲ್ಲೇ ಭೂತಕಾಲದ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಘಟನಾವಳಿಗಳೆಲ್ಲ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು– ಈ ಎಲ್ಲ ತಂತ್ರಗಳೂ ಇಬ್ಸೆನ್ನನಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡು ಆಮೇಲೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿಬಿಟ್ಟ ಕಸುಬುಗಾರಿಕೆ. ಇವುಗಳ ಹಿಂದೆ ಸುರಚಿತ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಇಬ್ಸೆನ್ ಕಲಿತ ಪಾಠವೂ ಇದೆ; ಆ ಹಳೆಯ ತಂತ್ರಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ವೈಚಾರಿಕ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ತುಂಬಿದ ಸಾಧನೆಯೂ ಇದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸುರಚಿತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗದ ಹಲವು ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳು ಇಬ್ಸೆನ್ನನಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿವೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ ನಡೆಯುವ ಸ್ಥಳವನ್ನು– ಆ ಮನೆ, ಆ ನೆಲಹಾಸು, ಆ ಮೇಜು–ಕುರ್ಚಿ–ಪರದೆಗಳು, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಆ ಹೂದಾನಿಯ ತನಕ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಇಬ್ಸೆನ್ ವಾಸ್ತವಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಮೇಲೆ, ಅಂಥ ಎಲ್ಲ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಜೋಡಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ– ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳಲ್ಲೂ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ 'ವಾಸ್ತವಿಕತೆ'ಯನ್ನೂ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ 'ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ'ಯನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿದ್ದು ಇಬ್ಸೆನ್‌ನ ಪ್ರಮುಖ ಸಾಧನೆ.

ಈ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಸುಬುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನ ಸಮಾಜದ ಪ್ರಖರ ವೀಕ್ಷಣೆ–ಈ ಪ್ರಮುಖ ಸಾಧನೆಗಳೇ ಕಡೆಕಡೆಗೆ ಇಬ್ಸೆನ್ನನಿಗೆ ಭಾರವಾಗತೊಡಗಿದವು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಆತನ ಕಡೆಯ ನಾಟಕಗಳೇ ಸಾಕ್ಷಿ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಆತ ತನ್ನ 'ವಾಸ್ತವವಾದಿ' ಘಟ್ಟದ ಕಡೆಯಲ್ಲೇ ಬರೆದ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ– ವೈಲ್ಡ್ ಡಕ್ ಮತ್ತು ರೋಸ್ಮರ್‌ಷಾಮ್‌ಗಳಲ್ಲಿ– ತಾನೊಬ್ಬ ಬರೀ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಕನೂ ಅಲ್ಲ, ತಂತ್ರಗಾರನೂ ಅಲ್ಲ– ಎಂದು ಸಾಧಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯೊಂದನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿಲ್ಲ, ಬದಲು, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಬದುಕು, ಆ ಬದುಕಿನ ನೈತಿಕ ಜಂಜಡಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತು ಪಡೆದಿವೆ. ಅಲ್ಲದೇ ನಾಟಕರಚನಾಕ್ರಮದಲ್ಲೂ ವಾಸ್ತವಿಕ ಆವರಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಯತ್ನಿಸದೇ 'ಸಾಂಕೇತಿಕ ಆವರಣ'ಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವತ್ತ ಗಮನಹರಿಸಲಾಗಿದೆ. ವೈಲ್ಡ್‌ಡಕ್‌ನ ಕಾಡು ಹಂಸಗಳು, ರೋಸ್ಮರ್‌ಷಾಮ್‌ನ ಕುದುರೆಗಳು ಇಂಥ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಆವರಣದ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು.

ತನ್ನ ಬರಹದ ಬದುಕಿನ ಕಡೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಸೆನ್ ಬರೆದಿದ್ದು ಇಂತಹ 'ಸಂಕೇತವಾದಿ' ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ಯುರೋಪಿನ ಹಲವು ನಾಟಕಕಾರರು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ರೂಪವೇ ಭಾರವಾಗುತ್ತಿರುವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಕಾಣತೊಡಗಿದ್ದರು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಡೆಯ ದಶಕದಲ್ಲಿ 'ಸಂಕೇತವಾದಿ' ನಾಟಕಗಳ ಹೊಸ ಉಬ್ಬರ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಮಾರ್ಗವೇನೂ ಇದರಿಂದ ನಾಶವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಯುರೋಪಿನ ಹಲವು ದೇಶಗಳ ನಾಟಕಕಾರರು ಇಬ್ಸೆನ್ನನಿಂದ ಪಡೆದ ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿ ಬೆಳೆಸಿದರು.

ವಾಸ್ತವವಾದದ ಹಲವು ಕವಲು

ಇಬ್ಸೆನ್ನನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸಿದ, ವಿರೋಧಿಸಿದ ಹಾಗೂ ಆತನಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದುಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಇವರನ್ನೆಲ್ಲ ಇಬ್ಸೆನ್ನನ ಶಿಷ್ಯವರ್ಗವೆಂದು ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ; ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಹಲವು ದಿಕ್ಕುಗಳಿಗೆ ಬೆಳೆಸಿದ ಭಿನ್ನವ್ಯಕ್ತಿ

ಗಳು ಈ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರಾದ ನಾಲ್ವರನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವಿಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ- ಒಬ್ಬ, ಸ್ವೀಡನ್ನಿನ ಆಗಸ್ಟ್ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ (೧೮೪೯–೧೯೧೨). ಇನ್ನೊಬ್ಬ–ಜರ್ಮನಿಯ ಗೆರ್ಹಾರ್ಟ್ ಹಾಪ್ಟ್‌ಮನ್ (೧೮೬೨–೧೯೪೬). ಮತ್ತೊಬ್ಬ–ರಷಿಯಾದ ಮ್ಯಾಕ್ಸಿಂ ಗಾರ್ಕಿ (೧೮೬೮–೧೯೩೬) ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆಯವ– ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ ಜಾರ್ಜ್ ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಷಾ (೧೮೫೬–೧೯೫೦).

ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಇಬ್ಸೆನ್ನನ ಸಮಕಾಲೀನ, ಹಾಗೆಯೇ, ಇಬ್ಸೆನ್ನನನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಆ ಕಾಲದ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ–ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಿದಾತ. ಈತನೂ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಗಳಿಂದಲೇ ನಾಟಕರಚನೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ. ಆಮೇಲೆ, ೧೮೮೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಎಮಿಲಿ ಜೋಲಾನ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಕಡೆ ತಿರುಗಿದ. ಈ ಘಟ್ಟದ ಈತನ ಮೊದಲ ನಾಟಕ– ದ ಫಾದರ್. ಇದು ಇಬ್ಸೆನ್ನನ ಡಾಲ್ಸ್ ಹೌಸ್ ಮತ್ತು ಘೋಸ್ಟ್ಸ್ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಬಂದದ್ದೆಂದೂ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇಬ್ಸೆನ್ ಆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದಾಂಪತ್ಯದ ಕ್ಷೋಭೆಯೊಳಗೆ ನರಳುವ ಹೆಂಗಸರನ್ನು ಎದುರಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರೆ, 'ದ ಫಾದರ್' ಹೆಂಡತಿಯಿಂದಾಗಿ ಮಾನಸಿಕ ಕ್ಷೋಭೆಗೊಳಗಾದ ಒಬ್ಬ ಕ್ಯಾಪ್ಟನ್‌ನ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕ 'ಮಿಸ್ ಜ್ಯೂಲಿ'ಯಲ್ಲಿ ಗಂಡು ಹೆಣ್ಣು ಸ್ವಭಾವಗಳೆರಡನ್ನೂ ಪಡೆದ ಒಬ್ಬ ಹುಡುಗಿ ಆ ಸಂಘರ್ಷದಲ್ಲೇ ತೊಳಲಾಡುವ ಕಥೆಯಿದೆ. ಇಬ್ಸೆನ್ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮುಖದಿಂದ ತನ್ನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸಿದರೆ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್ ಆ ಪಾತ್ರಗಳ ಮಾನಸಿಕ ಲೋಕವನ್ನೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈತ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಲೇ ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದಾನೆ. ೧೯೦೭ರಲ್ಲಿ ಆತ ಬರೆದ 'ಡ್ರೀಮ್‌ಪ್ಲೇ' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಆಮೇಲೆ ಬೆಳೆದ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇತುವೆಯೆಂಬಂತಿದೆ.

ಇನ್ನು, ಹಾಪ್ಟ್‌ಮನ್ ಮತ್ತು ಗಾರ್ಕಿ ಈ ವಾಸ್ತವ ವಾದಿ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಒಂದು ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಲೇಪ ಕೊಟ್ಟವರು. ಹಾಪ್ಟ್‌ಮನ್ ೧೮೯೨ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ 'ವೀವರ್ಸ್'– ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಜರ್ಮನ್ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ನೇಕಾರರ ದಂಗೆಯೊಂದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಂಥದು. ಇಬ್ಸೆನ್ ಮಾದರಿಯ ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇಡಿಯ ನೇಕಾರರ ಗುಂಪೇ ನಾಯಕಪಾತ್ರವನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕಥೆಯೂ ಅಷ್ಟೆ– ಯಾವುದೇ ಘಟನೆ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಎಳೆಯಾಗದೇ ಎಲ್ಲ ಘಟನೆಗಳೂ ದಂಗೆಯ ಒಂದು ವಿಶಾಲಚಿತ್ರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಿದ್ದಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ನಾಟಕವು ಅಸಾಧಾರಣವಾದ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರತಿರೋಧವನ್ನೆದುರಿಸಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕಾಯಿತು. ಗಾರ್ಕಿಯ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನಾಟಕ 'ಲೋಯರ್ ಡೆಪ್ತ್ಸ್' ಕೂಡಾ ಹಲವು ರೀತಿಯಿಂದ ವೀವರ್ಸ್ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೋಲುವಂಥದು. ಇಲ್ಲೂ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರ, ಕೇಂದ್ರ ಕಥಾನಕಗಳಿಲ್ಲ. ಮಾಸ್ಕೋ ನಗರದ ಕೊಳಕು ನೆಲಮಾಳಿಗೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ಕ್ಷುದ್ರ ಜೀವಿಗಳ ವಠಾರವೇ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು. ಕಳ್ಳರು, ಕುಡುಕರು, ಸೂಳೆಯರು ಕೂಡಿರುವ ಈ ಅಧೋಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಒಂದೊಂದು ಇತಿಹಾಸವಿದೆ, ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಸಂಬಂಧಗಳಿವೆ, ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡ ಕನಸುಗಳಿವೆ. ಇದೇ ಆ ನಾಟಕದ ಕಥೆ. ಜಾರನ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅವನತಿಯ ಕಟುವಾಸ್ತವದ ಅದ್ಭುತ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಈ ನಾಟಕ ಮುಂದೆ, ಕ್ರಾಂತಿಯ ನಂತರದ ರಷಿಯಾದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ 'ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವವಾದ' ಎಂಬ ಪಂಥಕ್ಕೆ ಮೂಲವೆನ್ನುವಂತಿದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ವಾಸ್ತವವಾದಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ– ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಷಾ. ಈತ ನಡುವಯಸ್ಸಿನ ಬಳಿಕ ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಆರಂಭಿಸಿದರೂ ಆಮೇಲೂ ೫೦ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಂತರದ ಪ್ರಮುಖ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಕಾರನೆಂದು ಖ್ಯಾತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಈತ ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿದ್ದು ಇಬ್ಸೆನ್ನನ ನೇರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ. ಆದರೆ, ಇಬ್ಸೆನ್‌ನಿಂದ ಈತ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದು ಪ್ರಖರ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಮಾಜ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ. ಈ ಗುಣಗಳನ್ನೇ ಷಾ ತನ್ನ ಬಂಡವಾಳವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಇಂಗ್ಲಂಡ್ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪೊಳ್ಳುತನವನ್ನೆಲ್ಲ ಆಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಝಾಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಬ್ಸೆನ್ ತನ್ನ ಅಂತಿಮ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತವಾದದ ಕಡೆ ವಾಲಿದರೆ ಈತ ಮತ್ತೂ ಮತ್ತೂ ವೈಚಾರಿಕನಾಗುತ್ತ 'ಚಿಂತನೆಯ ನಾಟಕಕಾರ' ಎಂಬ ಹೆಸರು ಪಡೆದ; ಮೇಜರ್ ಬಾರ್ಬರಾ, ಪಿಗ್‌ಮೆಲಿಯನ್, ಸೈಂಟ್‌ಜೋನ್ ಮೊದಲಾದ ಈತನ ಯಶಸ್ವೀ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕತೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಯತೆ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಸೋಲಿಸಲಾಗದಷ್ಟು ಹದವಾಗಿ ಬೆರೆತಿವೆ.

ಯುರೋಪಿನ ವಾಸ್ತವವಾದ, ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್‌ನಿಂದ ಷಾನ ತನಕ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲೇ ರಷಿಯಾದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ತೋರಿಸಿದ. ಆತ–ಆ್ಯಂಟನ್ ಚೆಕಾಫ್ (೧೮೬೦–೧೯೦೪).

ವಾಸ್ತವವಾದದ ಆಚಾರ್ಯ–ಚೆಕಾಫ್

ಒಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ನೋಡಿದರೆ–ಇಬ್ಸೆನ್‌ನಿಂದ ಆರಂಭ ವಾಗುವ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಪರಂಪರೆ ಚೆಕಾಫನಲ್ಲಿಗೆ

ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೇರಿದ ನಕ್ಷೆ ನಮಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇಬ್ಸೆನ್‌ನಂತೆ ಚೆಕಾಫನೂ ವರ್ತಮಾನ ಸಮಾಜದ ಬಗ್ಗೆಯೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದ, ನಿತ್ಯದ ಮಾತುಗಳೇ ಆತನ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯಾಯಿತು, ಸಮಕಾಲೀನ ಪಾತ್ರ-ಸನ್ನಿವೇಶ-ನಡಾವಳಿಗಳೆಲ್ಲ ಆತನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಫಲನಗೊಂಡವು ಇತ್ಯಾದಿ, ಇತ್ಯಾದಿ. ಅರ್ಥಾತ್- ಇಬ್ಸೆನ್ ಯಾವ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯಲು ಯತ್ನಿಸಿದ್ದನೋ ಅದನ್ನೇ ಇನ್ನಷ್ಟು ನಿಖರವಾಗಿ, ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ದಾಖಲಿಸಿದವನು- ಚೆಕಾಫ್. ಆದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ನೋಡಿದರೆ- ಇಬ್ಸೆನ್ನನಿಗೂ ಚೆಕಾಫನಿಗೂ ಅಜಗಜಾಂತರ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇಬ್ಸೆನ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ಸಂಘರ್ಷವಿದ್ದರೆ ಚೆಕಾಫನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಡಿಯ ಒಂದು ವರ್ಗ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಕಾಯುತ್ತ, ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾರದೇ ನಿರ್ವಿಣ್ಣವಾಗಿ ಕೂತಿರುವ ಚಿತ್ರವಿದೆ. ಇಬ್ಸೆನ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಘಟನೆಯಿಂದ ಘಟನೆಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋದರೆ ಚೆಕಾಫನಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಬೆಳೆಯುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಸನ್ನಿವೇಶದ ಬಳಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶ ಘಟಿಸುತ್ತದೆ, ಅಷ್ಟೆ. ಇಬ್ಸೆನ್ ವಾಸ್ತವವಾದದಿಂದ ಹೊರಟು ಸಂಕೇತವಾದದ ಕಡೆ ಬೆಳೆದ. ಅದೇ ಚೆಕಾಫ್, ವಾಸ್ತವ-ಸಂಕೇತವಾದಗಳಿಂದ ಹೊರಟು ಕ್ಷಣಸತ್ಯವಾದಿ ನೆಲೆಯನ್ನು, ಅರ್ಥಾತ್ ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಕಲೆಯ ದರ್ಶನವನ್ನು ತಲುಪಿದ.

ಚೆಕಾಫ್ ಮತ್ತು ಇಬ್ಸೆನ್ನರ ಈ ಭಿನ್ನತೆಗೆ ಕಾರಣ, ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಅವರ ಭಿನ್ನ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳಲ್ಲೇ ಇದೆ. ಇಬ್ಸೆನ್‌ಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಚೆಕಾಫ್, ಅಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ರಶಿಯನ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೂಲದಿಂದ ಬೆಳೆದವನು. ಚೆಕಾಫನಿಗಿಂತ ಮುಂಚೆಯೇ ರಶಿಯನ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್, ದಾಸ್ತೋವಸ್ಕಿಯಂತಹ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಬಂದಿದ್ದರು. ಯಾವುದೇ ಸಮಕಾಲೀನ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾಧಿಸಿರದಿದ್ದ ಆಂತರಿಕ-ಬಾಹ್ಯ ವಾಸ್ತವ ವೀಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ಅವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಮಾಡಿದ್ದವು. ಜತೆಗೆ, ೧೮೩೦-೪೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಕತೆಗಾರ-ನಾಟಕಕಾರ ಗೊಗೋಲ್, ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಗಳು ಕೂಡಿದ ಅನನ್ಯ ಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ಆಗಲೇ ನಿರ್ಮಿಸಿದ್ದ. ಆಮೇಲೆ ಬಂದ ಇಬ್ಬರು ನಾಟಕಕಾರರು-ಟರ್ಗನೀವ್ ಮತ್ತು ಆಸ್ಟ್ರೋವ್‌ಸ್ಕಿ- ಇಂಥ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿದ್ದರು. ಹಾಗಾಗಿ, ಚೆಕಾಫ್ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಮೆಟ್ಟಿಲನ್ನು ಮೊದಲಿಂದ ಏರಿ ಬರಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ.

ಈ ರಶಿಯನ್ ಪರಂಪರೆಯ ಜತೆಗೆ, ಚೆಕಾಫನಿಗೆ ಜೋಲಾ-ಇಬ್ಸೆನ್-ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗರ ಯುರೋಪಿಯನ್ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಪರಿಚಯವೂ ಇತ್ತು. ಇಬ್ಸೆನ್ ತನ್ನ ಮೆಚ್ಚಿನ ಲೇಖಕನೆಂದೂ, ಆತನ ವೈಲ್ಡ್‌ಡಕ್ ತನ್ನ ಮೆಚ್ಚಿನ ನಾಟಕವೆಂದೂ ಚೆಕಾಫನೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಚೆಕಾಫನ ಸೀಗಲ್ ನಾಟಕದ ಹಿಂದೆ ಇಬ್ಸೆನ್ನನ ವೈಲ್ಡ್‌ಡಕ್ ಮಾದರಿಯಾಗಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಇಬ್ಸೆನ್ನನ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಸುಬುಗಾರಿಕೆಯ ಬಗ್ಗೆ, ಅದರ ಮೂಲಕ ಆತ ತಲುಪುವ ಜೀವನದರ್ಶನದ ಬಗ್ಗೆ ಚೆಕಾಫನಿಗೆ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯವಿತ್ತು. ಚೆಕಾಫ್ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಪಾತ್ರ ಇಬ್ಸೆನ್ ಮಾದರಿಯ ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹಾಸ್ಯಮಾಡುತ್ತದೆ-

"ತೆರೆ ಮೇಲೇಳುವಾಗ ನಟರು.... ಮೂರು ಗೋಡೆಗಳಿಂದ ಸುತ್ತುವರೆದ ಕೋಣೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಕೂತಿರುತ್ತಾರೆ. ಜನ ಹೇಗೆ ಉಣ್ಣುತ್ತಾರೆ, ಹೇಗೆ ಕುಡಿಯುತ್ತಾರೆ, ಹೇಗೆ ಪ್ರೀತಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ, ಹೇಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಾರೆ, ಹೇಗೆ ಕೋಟು ಧರಿಸುತ್ತಾರೆ- ಎಂಬುದನ್ನೆಲ್ಲ ಅವರು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ರುಚಿಹೀನ ಚಪ್ಪಟೆ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ, ರುಚಿಹೀನ ಚಪ್ಪಟೆ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕ ಅವರು ಒಂದು ಪುಟ್ಟ ನೀತಿಯನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೊರಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸುಲಭವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾದ, ಮನೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದು ಬಳಸಲು ಬರುವಂತಹ ಸುಲಭವಾದ ನೀತಿ ಅದು."[1]

ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ, ಚೆಕಾಫ್ ಅನುಸರಿಸುವ ವಾಸ್ತವದ ಮಾರ್ಗ ಬೇರೆಯಾದದ್ದು. ಆತ ರುಚಿಹೀನವಾದ ಬರಡು ವಿವರಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅದರಿಂದ ತಾತ್ವಿಕ ಅರ್ಥವೊಂದನ್ನು ಹಿಂಡಿ ತೆಗೆಯುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಚೆಕಾಫನೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಹೇಗಿರಬೇಕೆಂದರೆ, ಅದು-

"ಬದುಕಿನಷ್ಟೇ ಸರಳವಾಗಿ ಅಥವಾ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಇರಬೇಕು. ಜನ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಕೂತು ಊಟ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲೇ ಅವರ ಭವಿಷ್ಯದ ಸುಖ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ಅವರ ಬದುಕು ಛಿದ್ರವಾಗುತ್ತದೆ."[2]

ಇಂಥ ವಿಶಿಷ್ಟ ವಾಸ್ತವವಾದ ಚೆಕಾಫನಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವಾಗಿದ್ದು ಆತನ ಕಡೆಯ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಅದುವರೆಗೂ ಆತ ಅಂಥ ಹಾದಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಅರೆಯಶಸ್ವಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಆತನ ಆರಂಭದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ 'ಇವಾನೋವ್'ದ ಮೇಲೆ ಭಾಗಶಃ ಇಬ್ಸೆನ್ ನಾಟಕಗಳ ನೆರಳೇ ಬಿದ್ದಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಇವಾನೋವ್ ತನ್ನ ವಿಫಲ ದಾಂಪತ್ಯವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿ ಹೊಸತೊಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆ ಪ್ರಯತ್ನ ಸಫಲವಾಗುವ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೇ ಆತನ ಒಳತೋಟಿ ಆತನನ್ನು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಕಡೆ ದೂಡುತ್ತದೆ. ಇಬ್ಸೆನ್ ಮಾದರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿ-ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸಂಘರ್ಷ,

ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೇರುವ ಕಥೆ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯ– ಮೊದಲಾದ ಸಂರಚನೆಗಳು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಇವೆ. ಇದಾಗಿ ಸುಮಾರು ೮ ವರ್ಷಗಳ ಬಳಿಕ ಬರೆದ 'ಸೀಗಲ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚೆಕಾಫ್ ಈ ಸಂರಚನೆಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾನೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರ'ವನ್ನು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಷಿಯಾದ ಭೂಮಾಲಿಕ ವರ್ಗದ ಹಲವು ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳು ಹಂಚಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಒಬ್ಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟ ಹಾಗೂ ನಟಿಯಾಗುವ ಹಂಬಲ ಹೊತ್ತ ಒಬ್ಬ ಹುಡುಗಿ; ಒಬ್ಬ ಯಶಸ್ವೀ ಬರಹಗಾರ ಹಾಗೂ ಬರಹಗಾರನಾಗುವ ಆಸೆ ಹೊತ್ತ ಒಬ್ಬ ಯುವಕ– ಇವರ ನಡುವೆ ಹೆಣೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಬಂಧಗಳು ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು. ಇವಾನೋವ್‌ನಂತೆ ಈ ನಾಟಕವೂ ದುರಂತದ ಛಾಯೆಯಲ್ಲೇ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಚೆಕಾಫನ ಹೊಸ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ ಪಕ್ವಗೊಂಡು ಕಾಣಿಸುವುದು– ಆತನ ಕಡೆಯ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ. ಅದರಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು ೧೮೯೭ರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಅಂಕಲ್ ವಾನ್ಯಾ. ಮರುಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಹಳ್ಳಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುವ ಒಬ್ಬ ನಿವೃತ್ತ ಪ್ರೊಫೆಸರ್, ಆತನ ಹೊಸ ಹೆಂಡತಿ ಹಾಗೂ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಆತನ ಆಸ್ತಿಯ ಉಸ್ತುವಾರಿ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಮೊದಲ ಹೆಂಡತಿಯ ತಮ್ಮ ಮತ್ತು ಮಗಳು, ಜತೆಗೆ, ಈ ಮನೆಯ ಡಾಕ್ಟರ್–ಇವರೆಲ್ಲರ ಪರಸ್ಪರ ಭಾರವಾಗುವ ಸಂಬಂಧಗಳು; ಘರ್ಷಣೆಯೂ ಅರ್ಥಹೀನವಾಗುವ ಜಗತ್ತು– ಈ ನಾಟಕದ್ದು. ಎರಡನೆಯ ನಾಟಕ 'ಥ್ರೀ ಸಿಸ್ಟರ್ಸ್'ನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಜಗತ್ತು ಕೂಡಾ ಇಂಥದೇ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಪಟ್ಟಣವೊಂದರಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕುಹಾಕಿಕೊಂಡಿರುವ ಮೂವರು ಅಕ್ಕತಂಗಿಯರು ಮತ್ತು ಅವರ ಸಹೋದರ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಮಾಸ್ಕೋಗೆ ಹೋಗಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬದುಕಬೇಕೆಂದು ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಾರೆ– ಆದರೆ, ಅವರು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಬಂಧಗಳು, ಅವರ ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಡೆಗೂ ಈ ಆಸೆ ಕೈಗೂಡಲು ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭಗಳು ವಿಸ್ತಾರಗೊಳ್ಳುತ್ತ ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾದಲ್ಲಿಗೇ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ; ಆಸೆ ಕೈಗೂಡುವುದೂ ಇಲ್ಲ, ದುರಂತವೂ ಸಂಭವಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಇಡಿಯ ವರ್ಗ ತನ್ನ ನಿಶ್ಚಲತೆಯನ್ನು, ಅರ್ಥಹೀನತೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸಿ ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ, ಅಷ್ಟೇ.

ಚೆಕಾಫನ ಕಡೆಯ ನಾಟಕ 'ಚೆರ್ರಿ ಆರ್ಚರ್ಡ್' ಆತನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅತ್ಯಂತ ಪಕ್ವವಾದದ್ದು; ಜಗತ್ತಿನ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇರುಕೃತಿಗಳಲ್ಲೊಂದು ಎಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾದದ್ದು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ಚೆಕಾಫನಿಗೆ ಮಾಸ್ಕೋ ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರಿನಂಥ ತಂಡದ ಸಹಯೋಗ ಸಿಕ್ಕಿತ್ತು; ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ನೋಡಿದ



೬.೧೬. ಮಾಸ್ಕೋ ಆರ್ಟ್ ಥೇಟರಿನ ಚೆರ್ರಿ ಆರ್ಚರ್ಡ್‌ನ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ.

ಅನುಭವವೂ ಲಭಿಸಿತ್ತು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ೧೯೦೪ನೆಯ ವರ್ಷ, ಹದಗೆಡುತ್ತಿದ್ದ ತನ್ನ ಅನಾರೋಗ್ಯದ ನಡುವೆಯೇ ಬರೆದ ಅಂತಿಮ ನಾಟಕ ಇದು. ಈ ನಾಟಕದ ಕಥೆ ಆ ಕಾಲದ ರಷಿಯಾದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಗತಿಯನ್ನೇ ನಿರೂಪಿಸುವಂಥದು. ಸಾಲಕ್ಕೆ ಆಧಾರವಾಗಿರುವ ಒಂದು ಜಮೀನ್ದಾರೀ ಕುಟುಂಬದ ಚೆರ್ರಿತೋಟ ಹರಾಜಿಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಅದನ್ನು ನಿವೇಶನಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ ಮಾರಿದರೆ ಸಾಲ ತೀರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಆ ತೋಟದೊಂದಿಗೆ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧವಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಒಡತಿ ರನೆವಸ್ಕಾಯಾ ಹಾಗೆ ಮಾಡಲು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಅತ್ತ, ಹರಾಜೂ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಒಕ್ಕಲಾಗಿದ್ದು ಈಗ ಹಣವಂತನಾಗಿರುವ ಲೋಪಾಹಿನ್‌ನೇ ತೋಟವನ್ನು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಚೆರ್ರಿಮರವನ್ನು ಕಡಿದುರುಳಿಸುತ್ತಿರುವ ಶಬ್ದದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕುಟುಂಬ ಮನೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಚೆಕಾಫ್ ಸರಳವಾದ ಘಟನಾವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಲವು ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಬಂಧ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ರನೆವಸ್ಕಾಯಾ ಮತ್ತು ಆಕೆಯ ತಮ್ಮ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲೇ ಬದುಕುವ ಜಮೀನ್ದಾರೀ ವರ್ಗವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದರೆ ಲೋಪಾಹಿನ್ ಹೊಸ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ. ಒಬ್ಬ ಮಗಳು ಅನ್ಯಾಗೆ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಮಾತಾಡುವ ತ್ರೋಫಿಮೋವ್‌ನಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ, ವ್ಯವಹಾರ ಬಲ್ಲ ವಾರ್ಯಾಗೆ ಲೋಪಾಹಿನ್‌ನ ಮೇಲೆ ಅನಾಸಕ್ತಿ. ಈ ಮನೆಯ ಸೇವಕರಲ್ಲೂ ಎರಡು ಬಗೆ– ಒಂದು ತುದಿಗೆ ಹೊಸ ನಾಗರಿಕತೆಯಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತನಾದ ಯಾಶಾ ಇದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಗೆ ಖಾಲಿಯಾದ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ

ಮರೆತುಹೋಗುವ ಮುದುಕ ಫಿಯರ್ಸ್ ಇದ್ದಾನೆ. ಬದಲಾವಣೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಇವರೆಲ್ಲರ ಮೇಲೂ ಪರಿಣಾಮ ಮಾಡುತ್ತಿದೆ; ಆದರೆ, ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಅದನ್ನು ನೋಡುತ್ತ, ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ, ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ನಿರ್ವಿಣ್ಣರಾಗಿ ಕೂತಿದ್ದಾರೆ.

ಚೆಕಾಫನ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಈ 'ನಿಶ್ಚಲತೆ'ಯ ಗುಣವನ್ನೇ ಆತ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ತಲುಪಿದ 'ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್' ದರ್ಶನ– ಎಂದು ವಿಮರ್ಶಕರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಕಲಾಮಾರ್ಗದ ಧೋರಣೆಗಳಿಗೂ ಚೆಕಾಫನ ತಂತ್ರಗಳಿಗೂ ಹತ್ತಿರದ ಸಾಮ್ಯಗಳಿವೆ. ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ 'ಕಥಾನಕ'ವಿಲ್ಲ; ಕಾಲದ ಹರಿವಿನ ನಡುವೆ ಒಮ್ಮೆ ಮಾತ್ರ ಬರುವ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕ್ಷಣವೇ ಈ ಕಲಾಮಾರ್ಗದ ಕೇಂದ್ರವಸ್ತು. ಅಂಥ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕ್ಷಣವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅದರ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ ಪರೀಕ್ಷಿಸುವುದೇ ಈ ಮಾರ್ಗದ ಧೋರಣೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಯಾವುದೇ 'ನೀತಿ'ಯನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವುದು ಈ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ವರ್ಜ್ಯ. ಚೆಕಾಫನ ಒಟ್ಟೂ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಮಾರ್ಗ, ಅವನ ಜೀವನ ದರ್ಶನ ಇಂಥ ಕಲಾಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಚೆಕಾಫ್, ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ, ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪರಂಪರೆಯ ಉತ್ತುಂಗವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ, ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನೇ ನಿರಾಕರಿಸಿದ 'ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್' ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ.

ಹೀಗೆ, ವಾಸ್ತವದ ಮೂಲದಿಂದ ಹೊರಟು ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ದಿಕ್ಕುಗಳಿಗೆ ಹರಡುವ ಗುಣ, ಇಬ್ಸೆನ್ನನಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಚೆಕಾಫನ ತನಕ, ಆ ಕಾಲದ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲೂ ಕಾಣುವಂಥದೇ. ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ, ಸ್ಯಾಕ್ಸ್‌ಮೈನಿಂಜೆನ್ ತಂಡದಿಂದ ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯವರೆಗಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲೂ ಈ ತುಡಿತ ಇರುವುದು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿಮರ್ಶಕ ರೇಮಂಡ್ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್ ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ–[೮] ಈ ಶತಮಾನದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಏಕೈಕ ಮಾರ್ಗ– ವಾಸ್ತವವಾದ. ಆದರೆ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರೂ ತಮ್ಮ ಹಿಂದಿನವರಿಗಿಂತ 'ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು' ವಾಸ್ತವವಾದಿಯಾಗಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಹಾಗಾಗಿ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಹೊಸ ಹೊಸ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಉಲ್ಲೇಖಗಳು :

೧. Braun, Edward, The Director and the Stage, London 1982. ಪುಟ ೧೬–೧೭.
೨. ಅದೇ. ಪುಟ ೧೫.
೩. ಉಲ್ಲೇಖಿತ. ಅದೇ ಪುಟ ೬೮–೬೯.
೪. ಅದೇ. ಪುಟ ೭೨.
೫. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ– ಕೆ. ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ (ಅನು), ರಂಗದಲ್ಲಿ ಅಂತರಂಗ, ಹೆಗ್ಗೋಡು, ೧೯೮೨.
೬. Williams, Raymond, Drama from Ibsen to Brecht, London 1978. ಪುಟ ೧೦೮.
೭. ಅದೇ. ಪುಟ ೧೧೨.
೮. ಅದೇ. ಪುಟ ೩೮೧–೪೦೧.

೬.೨

ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ : ಎರಡು ಯುದ್ಧಗಳ ನಡುವೆ

ಕ್ರಿಸ್ತಶಕದ ಒಟ್ಟೂ ಯುರೋಪಿನ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಒಮ್ಮೆ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ– ಅದರಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖವಾದ ತಿರುವುಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಒಂದು– ೧೫, ೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನದ ನವೋದಯ; ಇನ್ನೊಂದು– ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಮಹಾ ಯುದ್ಧ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತು ಬದುಕುವ ರೀತಿ ಮತ್ತು ಬದುಕನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮ– ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪರಿಷ್ಕರಣಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಕಾಲಬಿಂದುಗಳು ಇವು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ 'ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನ' ಮೊದಲ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಬಳಿಕವೇ ಆರಂಭವಾಯಿತು ಎಂದೂ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಯುದ್ಧಾನಂತರದ ಈ ಶತಮಾನವು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ರೋಮಾಂಚಕಾರಿ ಕಾಲಘಟ್ಟ. ರಾಜಕೀಯ ಅಲ್ಲೋಲ–ಕಲ್ಲೋಲಗಳು, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪಂಥ–ಪಂಗಡಗಳು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉಕ್ಕಿ ಹರಿದಿವೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ, ಒಂದು ಮಹಾ ಯುದ್ಧದಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಹಾಯುದ್ಧದವರೆಗಿನ ಈ ಪುಟ್ಟ ಕಾಲಘಟ್ಟವನ್ನೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲೆಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು 'ಯುಗ' ಎಂಬಂತೆ ಗಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವೀಗ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಈ ಯುಗವನ್ನೇ.

ಯುದ್ಧಗಳ ನಡುವಿನ ಯುಗ

ನವೋದಯದಲ್ಲಿ ಆರಂಭಗೊಂಡು, ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೇರಿದ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ವರ್ಗಗಳ ಪ್ರಗತಿಯ ಗತಿಯಲ್ಲಿ, ಮೊದಲನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಕಂದರ. ತಾವು ಏರುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಗತಿಯ ಏಣಿ ಅನಂತವಾದದ್ದು; ತಮ್ಮ ಜೀವನಮಟ್ಟಗಳ ಸುಧಾರಣೆ ಅನಿಯಮಿತವಾದದ್ದು ಎಂದೆಲ್ಲ ಭಾವಿಸಿದ್ದ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಈ ಯುದ್ಧ– ಭಾರೀ ಆಘಾತ. ಆದರೆ, ಇದು ನೈಸರ್ಗಿಕ ವಿಪತ್ತುಗಳಂತೆ ಆಕಸ್ಮಿಕವಾಗಿ ಎರಗಿ ಬಂದದ್ದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಗತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಇಂಥ ವಿಪತ್ತನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು; ವಸಾಹತುಗಳಿಗಾಗಿ ನಡೆದ ಚಕಮಕಿಯ ಕಿಡಿಗಳೇ ಒಗ್ಗೂಡಿ ಈ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಹೊತ್ತಿಸಿ ಉರಿಸಿದವು.

ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಈ ಯುದ್ಧವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವಾದಿ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳಿಗಿರುವ ಮಿತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ವಸಾಹತುಗಳ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಬಲಗೊಳಿಸಿತು; ವಸಾಹತುಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಚಾಲನೆ

ಗೊಳಿಸಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ, ಹೊಸಹೊಸ ದೇಶಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು; ಇವುಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿದ್ದ ಯುರೋಪಿಯನ್ ದೇಶಗಳು ತಮ್ಮ ಆರ್ಥಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಲಾರಂಭಿಸಿದವು. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಮುಂದುವರೆದು, ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಇಡಿಯ ಜಗತ್ತಿನ ರಾಜಕೀಯ ಚಿತ್ರವೇ ಪುನರ್‌ರೂಪಿತವಾಯಿತು; ಪ್ರಮುಖ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಶಕ್ತಿಗಳು ಪುಟ್ಟ ರಾಜ್ಯಗಳಾಗಿ ಕುಗ್ಗಿದವು; ಕೆಲವೇ ಶತಮಾನಗಳ ಇತಿಹಾಸವಿದ್ದ ಅಮೆರಿಕಾ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಬಣದ ನೇತಾರನಾಗಿ ವಿಜೃಂಭಿಸಿತು.

ಮೊದಲನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಜತೆಗೇ ಸಂಭವಿಸಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ರಾಜಕೀಯ ಘಟನೆ– ರಷಿಯಾದ ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟ್ ಕ್ರಾಂತಿ. ಆಗಿನ್ನೂ ಕೃಷಿಕೇಂದ್ರಿತ ಅರ್ಥವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿಂದ ಉದ್ಯಮವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಕಾಲಿಡುತ್ತಿದ್ದ ರಷಿಯಾ, ಈ ಕ್ರಾಂತಿಯಿಂದಾಗಿ ಇಡಿಯ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಬದಲಾವಣೆಯ ಒಂದು ಪರ್ಯಾಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸಿತು. ಜತೆಗೇ, ಅಂತರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಬಣದ ಎದುರುನಿಂತು ಹೊಸ ರಾಜಕೀಯ ಧ್ರುವೀಕರಣಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾಯಿತು. ಎರಡು ಯುದ್ಧಗಳ ನಡುವಿನ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಈ ಸಮಾಜವಾದಿ ಜಗತ್ತು ಹೊಸ ಭರವಸೆ–ಆಶಾವಾದಗಳ ನವೋದಯದಂತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ಜನವರ್ಗವನ್ನು ತನ್ನತ್ತ ಆಕರ್ಷಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಈ ಯುದ್ಧ–ಕ್ರಾಂತಿಗಳಿಂದಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಆಕಾಂಕ್ಷೆ ಪೆಟ್ಟುತಿಂದರೂ ಇದರಿಂದ ಈ ಜಗತ್ತಿನ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಆಕಾಂಕ್ಷೆಗಳೇನೂ ಘಾಸಿಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ೧೯೨೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಯುರೋಪು–ಅಮೆರಿಕಾಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಉತ್ಸಾಹ ಉಬ್ಬರಗಳ ಸಂಭ್ರಮದ ವಾತಾವರಣವೇ ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಈ ಉತ್ಸಾಹದ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ನಗರಗಳನ್ನು ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿಸಲಾಯಿತು. ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳು ಬೆಳೆದವು; ಜೀವನಮಟ್ಟವೂ ಏರಿತು. ಆದರೆ, ಇದರಡಿಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತಲೇ ಇದ್ದ ಆರ್ಥಿಕ ವೈಷಮ್ಯ ೧೯೨೯ರಲ್ಲಿ ಭಾರೀ ಗಂಡಾಂತರವಾಗಿ ಸ್ಫೋಟಿಸಿತು. ನ್ಯೂಯಾರ್ಕಿನ ಸ್ಟಾಕ್ ಎಕ್ಸ್‌ಚೇಂಜಿನಲ್ಲಿ ಷೇರುಮೌಲ್ಯಗಳ ಇಳಿಕೆಯಿಂದ ಆರಂಭವಾದ ಈ ಆರ್ಥಿಕ ಕುಸಿತ ಕೆಲವೇ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ದೇಶ–ದೇಶಗಳನ್ನೇ ದಿವಾಳಿಯ ಅಂಚಿಗೆ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸಿತು; ವೃತ್ತಿ–ವರ್ಗಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಇಡಿಯ ಜನಸಮುದಾಯವೇ ಈ ಗಂಡಾಂತರದಲ್ಲಿ ತತ್ತರಿಸಿತು. ಈ ಆಘಾತದಿಂದಾಗಿ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲೇ ಅಡಕವಾದ ವೈರುಧ್ಯಗಳು ಜಾಹೀರುಗೊಂಡವು. ಇದನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಲು ಹೊಸ ಸಿದ್ಧಾಂತ, ಆರ್ಥಿಕ ನೀತಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಲಾಯಿತು; ಮತ್ತಷ್ಟು ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಡೆಯತೊಡಗಿದವು.

ಈ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಯುದ್ಧದ ಹೊಸ್ತಿಲಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದು ನಿಲ್ಲಿಸಿದ್ದು–ಈ ಕಾಲದ ಇತಿಹಾಸದ ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯಂಗ್ಯ. ಈ ಆರ್ಥಿಕ ಕುಸಿತದಿಂದ ಉಂಟಾದ ನಿರುದ್ಯೋಗ, ದುರ್ಗತಿಗಳನ್ನು ಅಸ್ತ್ರವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡೇ ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ನಾಜಿಗಳು ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದರು. ರಷಿಯಾದಲ್ಲಿ, ಸ್ಟಾಲಿನ್, ಅತ್ಯಂತ ಹಿಂಸ್ರವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ತನ್ನ ದೇಶದ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣದ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದ. ಅಮೆರಿಕಾವೂ ಕಠಿಣ ವಿದೇಶನೀತಿ, ರಕ್ಷಣಾತ್ಮಕ ಆರ್ಥಿಕ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಈ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿತು. ಹೀಗೆ, ವಿವಿಧ ದೇಶಗಳು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಸ್ವರಕ್ಷಣೆಯ ಪೈಪೋಟಿ . ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ, ಈ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣದಿಂದ ಸಿಕ್ಕ ಹೊಸ ಶಕ್ತಿಯೇ ಈ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಚೈತನ್ಯವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಇವೆಲ್ಲದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ, ಕೇವಲ ೨೦ ವರ್ಷಗಳ ಇಂಥ ಆಘಾತ–ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣಗಳ ಕ್ಷಿಪ್ರ ಅವಧಿಯ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲೇ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತು ಮತ್ತೊಂದು ಭೀಕರ ಕದನಕ್ಕೆ ಸಜ್ಜಾಗಿ ನಿಂತಿತು.

ಬೌದ್ಧಿಕ ಆಘಾತಗಳು–ಪರ್ಯಾಯಗಳು

ಹಲವು ಭೌತಿಕ ಆಘಾತಗಳ ಸರಮಾಲೆಯಂತಿರುವ ಈ ಕಾಲಾವಧಿ, ಸಹಜವಾಗಿಯೇ, ಇದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಉದ್ರೇಕಕಾರಿ ಬೌದ್ಧಿಕ ವಾತಾವರಣವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ. ಈ ಕಾಲದ ಯಾವುದೇ ಚಿಂತನೆ, ಯಾವುದೇ ಕಲೆಯನ್ನು ನೋಡಿ–ಅದು ಸ್ವಸ್ಥ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಉದ್ಭವವಾದದ್ದಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಆಘಾತವಿದೆ; ಅಸಹ್ಯ–ಆಕ್ರೋಶ–ಅಸಹಾಯಕತೆಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಯಿ ಭಾವಗಳಾಗಿವೆ. ಇದಲ್ಲದೆ, ಈ ವಾತಾವರಣದ ಇನ್ನೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ–ಚಲನಶೀಲತೆ. ಬದಲಾಗುತ್ತಿದ್ದ ರಾಜಕೀಯ–ಸಾಮಾಜಿಕ ಘಟನಾವಳಿಗಳ ಕ್ಷಿಪ್ರಲಯದಲ್ಲೇ ಈ ಕಾಲದ ಚಿಂತನೆ, ಮೀಮಾಂಸೆಗಳೂ ಪರಿಷ್ಕೃತವಾಗುತ್ತ ಹೋಗಿವೆ. ಅಲಂಕಾರಗಳು ಬದಲಾದಷ್ಟೇ ವೇಗವಾಗಿ ಪಂಥಗಳು–ಇಸಮ್ಮುಗಳು ಬದಲಾಗಿವೆ. ಹೀಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ಇಸಮ್ಮುಗಳ ರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಇವತ್ತು ನೆನಪಿನಲ್ಲೇ ಉಳಿದಿಲ್ಲವಾದರೆ ಕೆಲವೇ ವಾದಪಂಗಡಗಳು ಮಾತ್ರ ತಮ್ಮ ದೇಶ–ಕಾಲ–ಮಾಧ್ಯಮ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಇವತ್ತಿಗೂ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಪಂಥಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವಾದದ್ದು ಬರಿಯ ಉದ್ರೇಕ-ಚಲನಶೀಲತೆಗಳಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಇವುಗಳ ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಯೋಚನಾಕ್ರಮವೂ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗಿದೆ- ಎಂಬುದು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯಾದರೂ ನಮಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಹೊಸ ಯೋಚನಾಕ್ರಮ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು, ಒಂದು ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿ ದೃಷ್ಟಾಂತವಾಗಿ, ಆ ಕಾಲದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಚಿಂತನೆಯಲ್ಲಾದ ಪ್ರಮುಖ ಪಲ್ಲಟವನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ೧೫-೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ, ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದವರೆಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ವಿಜ್ಞಾನ ಮಾದರಿಯನ್ನು 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಜ್ಞಾನ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಗೆಲಿಲಿಯೋ, ನ್ಯೂಟನ್‌ರಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ಆಮೇಲೆ ಶಾಖೋಪಶಾಖೆಗಳಾಗಿ ವಿಸ್ತಾರಗೊಂಡಿದ್ದ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಜ್ಞಾನವು ಇಡಿಯ ಜಗತ್ತನ್ನು ಒಂದು ಮಹಾಯಂತ್ರ ಎಂಬಂತೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿತ್ತು. ಈ ಯಂತ್ರದ ಯಾವುದೇ ಬಿಡಿಭಾಗವನ್ನು ತಾರ್ಕಿಕ ಪ್ರಮೇಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಬಹುದು, ಇದರ ಎಲ್ಲ ಚಲನಶೀಲತೆಯನ್ನೂ ಸ್ಥಿರನಿಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಈ ಇಡಿಯ ಜಗತ್ತು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ದಕ್ಕುವಂಥದು- ಎಂಬುದು ಈ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಿಜ್ಞಾನದ ಮೂಲನಂಬಿಕೆ.

ಆದರೆ, ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದ ಹೊಸ ವಿಜ್ಞಾನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಈ ಮೂಲ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನೇ ಅಲುಗಾಡಿಸತೊಡಗಿದವು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಭೌತ ವಿಜ್ಞಾನಿ ಐನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ತನ್ನ 'ಸಾಪೇಕ್ಷ ಸಿದ್ಧಾಂತ'ದಲ್ಲಿ ಈ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಜ್ಞಾನವು ಅತ್ಯಂತ ಸ್ಥಿರವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದ 'ಕಾಲ' ಮತ್ತು 'ಅವಕಾಶ'ಗಳೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಗಳೇ ಸಾಪೇಕ್ಷವಾದದ್ದು- ಎಂದು ಸಾಧಿಸಿತೋರಿಸಿದ. ಮುಂದೆ, ಹಲವು ಶಾಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋದ ಈ ಹೊಸ ವಿಜ್ಞಾನವು ಒಟ್ಟೂ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮದ ಹಿಂದಿದ್ದ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯ ಪ್ರಭಾವಳಿಯನ್ನೇ ನಿರಾಕರಿಸತೊಡಗಿತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ- ಕ್ವಾಂಟಂ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಎಂಬ ಹೊಸ ಶಾಖೆ ಬೆಳಕನ್ನು ನಾವು ಒಂದು ಕಣಸಮೂಹ ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಅದು ಒಂದು ಕಣಸಮೂಹದಂತೆಯೂ, ಅದನ್ನು ಅಲೆ ಎಂದು ಪರಿಭಾವಿಸಿದರೆ ಅಲೆಯಾಗಿಯೂ ಕಾಣಿಸುವ 'ಸಾಪೇಕ್ಷ' ಗುಣಧರ್ಮವನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸಿತು. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಈ ಹೊಸ ವಿಜ್ಞಾನವು, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವೆಂದು ಗುರುತಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದ 'ವಸ್ತು' ಮತ್ತು 'ಶಕ್ತಿ' ಎಂಬ ಎರಡು ಮೂಲಘಟಕಗಳೇ ಏಕಮೂಲದ ಭಿನ್ನರೂಪಗಳು- ಎಂದು ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಸ್ಥಿರ-ಅಸ್ಥಿರ, ಜೀವ-ನಿರ್ಜೀವ, ವಸ್ತುಲೋಕ-ಚೈತನ್ಯಲೋಕ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ-ವ್ಯಕ್ತಿನಿಷ್ಠತೆ ಮೊದಲಾದ ದ್ವೈತಕಲ್ಪನೆಗಳ ನಡುವಿನ ಸೀಮಾರೇಖೆಯೇ ಮಸುಕಾಗತೊಡಗಿತು.

ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಕರ್ತನಾಗಿದ್ದ ವಿಜ್ಞಾನವೇ, ಹೀಗೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಅನುಮಾನದಿಂದ ನೋಡತೊಡಗಿದ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಕಲಾಮಾರ್ಗಗಳೆಲ್ಲ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದು ಸಹಜವೇ. ಇಂಥ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯ ವಿರೋಧಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕ ಮೊದಲನೆಯ ಬಲಿ- ವಾಸ್ತವವಾದ. ಈ ಕಾಲದ ಅತ್ಯಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಕಲಾಮಾರ್ಗಗಳಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿರುವ . ಏಕೈಕ ಲಕ್ಷಣ- ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಉಪಾಂಗಗಳೆಂಬಂತೆ ಹುಟ್ಟಿದ ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಮ್, ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸಮ್‌ಗಳ ನಿರಾಕರಣೆ. ಈ ನಿರಾಕರಣೆಯ ಒಟ್ಟೂ ವಾದಸರಣಿಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದು- ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಅದರ ಶಾಖೆಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಆಧಾರವಾಗಿರುವುದು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ; ಆ ಕಾರಣದಿಂದ, ಇವೆಲ್ಲವೂ ವಾಸ್ತವದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಗ್ರಹಿಸುವುದು ಬರಿಯ ಬಾಹ್ಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಕೆಲವು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಈ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರುತ್ತವಾದರೂ, ಅಲ್ಲೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಈ ಜಗತ್ತು ಹೀಗೇ ಇರುವಂಥದು; ಇದನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ತಾರ್ಕಿಕ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ವಾದಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಜೀವನದರ್ಶನ ಉದ್ದೇಶಹೀನವಾದದ್ದು; ಮನುಷ್ಯನ ಆಂತರಿಕ ಚೈತನ್ಯಗಳ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥಾತ್, ವಾಸ್ತವವಾದ- ಒಂದು ಪ್ರತಿಗಾಮಿ ಕಲಾಮಾರ್ಗ. ಇದು ಈ ಎಲ್ಲ ನಿರಾಕರಣೆಗಳ ತಿರುಳು.

ವಾಸ್ತವವಾದದ ಇಂಥ ನಿರಾಕರಣೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಹೊಸ ಕಲಾಮಾರ್ಗಗಳೆಲ್ಲ ಏಕಾಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದರೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾದ ದರ್ಶನ-ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಾಗ ಮಾತ್ರ ತಮ್ಮತಮ್ಮದೇ ಹಾದಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತವೆ. ಆಯಾ ಪಂಥದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಅದರ ರಾಜಕೀಯ ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಆಯಾ ಪಂಥ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸಿದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು- ಇವುಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿ ಈ ಇಸಮ್ಮುಗಳು ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ. ಇಂಥ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಇಸಮ್ಮುಗಳನ್ನೂ, ಇವು ವಿವಿಧ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಗೊಂಡ ಮುಖ್ಯ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನೂ ನಾವೀಗ ನೋಡಬೇಕು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ, ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದ ವರೆಗೂ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದ ಒಂದು ತತ್ತ್ವ- ದೃಷ್ಟಿದೂರ ಅರ್ಥಾತ್ ಪರ್ಸ್ಪೆಕ್ಟಿವ್. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಿಜ್ಞಾನದ ದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿರುವ ಈ ತತ್ತ್ವ ಒಂದು ಸ್ಥಿರ ಕಾಲ-ಅವಕಾಶಗಳ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಭೌತಿಕ ಕಣ್ಣುಗಳಿಗೆ ಕಾಣುವ

ಬಾಹ್ಯವಾಸ್ತವವನ್ನು ನಿಖರವಾಗಿ ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿಸುವಂಥದು. ಈ ಪರ್ಸ್ಪೆಕ್ಟಿವ್ ತಂತ್ರವನ್ನು ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊಸ ಚಿತ್ರಪಂಥಗಳೆಲ್ಲವೂ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ರೀತಿಯ 'ನೋಡುವ ಕ್ರಮ'ಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ- ಕ್ಯೂಬಿಸಮ್ ಎಂದು ಹೆಸರಾದ ಕಲಾಮಾರ್ಗವು ಒಂದೇ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಹಲವಾರು ದೃಷ್ಟಿಕೋನಗಳಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ಕಾಣುವ ರೂಪಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಮಾಡಿದೆ, ಏಕತ್ರಗೊಳಿಸಿದೆ. ಜತೆಗೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಸ್ತುವನ್ನೂ ಅದರ ನಿಜ ಆಕಾರದಲ್ಲಿ ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿಸದೆ, ಅದನ್ನು ವಿವಿಧ ಮೂಲ ಘನಾಕೃತಿಗಳ ಜೋಡಣೆಯಿಂದ ಕಟ್ಟಿದ ಕಟ್ಟಡ- ಎಂಬಂತೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ತೋರಿಸಿದೆ. ಪ್ರಖ್ಯಾತ ಚಿತ್ರಕಾರ ಪಿಕಾಸೋನ ಹಲವು ಕೃತಿಗಳು ಈ ಮಾರ್ಗದ ಪ್ರಮುಖ ಉದಾಹರಣೆ. ಇಷ್ಟೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಈ ಕಾಲದ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿತ್ರಪಂಥ- ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಮ್ ಅರ್ಥಾತ್ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಪಂಥ. ಹಲವು ಶಾಖೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿರುವ ಈ ಪಂಥವೂ ಮೂಲತಃ, ಒಂದು ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಅದು 'ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ' ಚಿತ್ರಿಸಬಾರದು; ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಕಲಾವಿದನಿಗಿರುವ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು 'ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಹಾಗೆ' ಚಿತ್ರಿಸಬೇಕು- ಎಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲೆಯ ಆದರ್ಶ 'ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿ'ಯಲ್ಲ; ಅದು ಕಲಾವಿದನ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಘಟಿಸಬೇಕಾದ 'ಪ್ರತಿಸೃಷ್ಟಿ'- ಎಂಬ ಹೊಸ ಮೀಮಾಂಸೆ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಕಲೆಯ ಹಿಂದಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಪಂಥದ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವದ ವಾಸ್ತು-ವೇಷಗಳು ವಿಕೃತಗೊಂಡು ಕಾಣುತ್ತವೆ; ಸಮಾಂತರ, ಲಂಬರೇಖೆಗಳು ವಾಲಿದಂತೆ, ವಕ್ರೀಭವನಗೊಂಡಂತೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾಲದ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಪಂಥ- ಸರ್ರಿಯಲಿಸಮ್ ಅರ್ಥಾತ್ ಉದ್ದೀಪ್ತ ವಾಸ್ತವವಾದ. 'ವಾಸ್ತವ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೇ ವಿಶಾಲವಾದ ಒಂದು ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ ಪಂಥ ಇದು. ಸುಪ್ತಪ್ರಜ್ಞೆ, ಇಂದ್ರಿಯಾತೀತ ಅನುಭವ, ಕನಸು, ಕಲ್ಪನೆ-ಇವೆಲ್ಲ ಸೇರಿದ ವಿಶಾಲವಾಸ್ತವಲೋಕವೊಂದರ ದರ್ಶನ ಈ ಪಂಥದ ಸಲ್ವಡೋರ್ ಡಾಲಿಯಂತಹ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಇದೇ ರೀತಿ, ಫ್ಯೂಚರಿಸಮ್, ದಾದಾಯಿಸಂ ಮೊದಲಾದ ಹಲವಾರು ಇಸಮ್ಮುಗಳು ಈ ಕಾಲದ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸಹೊಸ ನೋಡುವ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಆವಿಷ್ಕರಿಸುತ್ತ ಬೆಳೆದಿವೆ.

ಇಂಥ ಹೊಸ ಇಸಮ್ಮುಗಳ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ-ಪರೋಕ್ಷ ಪ್ರವೇಶ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತದಂತಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲೂ ಆಗಿದೆ. ಅಂಥ ಒಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಉದಾಹರಣೆ- ೧೯೨೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮಹತ್ವದ ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಟಿ. ಎಸ್. ಎಲಿಯಟ್. ಈತ ತನ್ನ 'ವೇಸ್ಟ್‌ಲ್ಯಾಂಡ್'ನಂತಹ ಕವಿತೆಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಂದಲೋ ಎತ್ತಿದ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಏಕತ್ರಗೊಳಿಸಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಕಾವ್ಯಕಟ್ಟಡವೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಇದೇ ಕಾಲದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಬರಹಗಾರ ಜೇಮ್ಸ್ ಜಾಯ್ಸ್ ತನ್ನ ಯುಲಿಸಿಸ್ ಎಂಬ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ 'ಪ್ರಜ್ಞಾಪ್ರವಾಹತಂತ್ರ' ಎಂದು ಹೆಸರಾದ ಹೊಸ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸಿ ತೋರಿಸಿದ. ಒಂದೇ ದಿನದ ಕಥೆ ಹೇಳುವ ಈ ಕಾದಂಬರಿ, ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸು ಎಷ್ಟೆಲ್ಲ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಕಾಲದೇಶಗಳನ್ನು ನೆಗೆಯುತ್ತ ಸಂಚರಿಸುತ್ತದೋ, ಅಂಥದೇ ನೆಗೆತಗಳಿರುವ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ, ಸಂಗೀತ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಸ್ಟ್ರಾವಿನ್‌ಸ್ಕಿ ಎಂಬ ವಿನ್ಯಾಸಕಾರನ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡಬಹುದು. ಈತ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಸಂಗೀತ ಅದುವರೆಗೂ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ 'ಆಧಾರಸ್ವರ'ವೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟ. ವಿವಿಧ ಶ್ರುತಿ ಶಯ್ಯೆಗಳ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಢಿಕ್ಕಿಹೊಡೆಸುತ್ತ ಬಹುಶ್ರುತಿಯ ಸಂಗೀತಮೇಳವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ.

ಈ ರೀತಿ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮಗಳೆಲ್ಲ ಹೊಸ ದರ್ಶನ-ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬುದ್ಧಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಆವಾಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ಇನ್ನೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮವು ಇಂಥ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೇ ರಕ್ತಗತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿತ್ತು. ಅದು- ೧೮೯೫ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ತಡವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ, ೧೯೧೦-೨೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಆಗಷ್ಟೇ ಒಂದು ಭಾಷೆಯಾಗಿ, ಕಲೆಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಚಲನಚಿತ್ರ ಮಾಧ್ಯಮ. ಹಲವು ಸ್ತಬ್ಧ ಚಿತ್ರಗಳ ಜೋಡಣೆಯಿಂದ ಚಲನೆಯ ಭ್ರಮೆಯನ್ನೂ, ಹಲವು ಚಿತ್ರಿಕೆಗಳ ಸಂಕಲನದಿಂದ ಕಥಾನಕವನ್ನೂ ಕಟ್ಟುವ ಈ ಮಾಧ್ಯಮ, ಇಂಥ ಸಂರಚನೆಯ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ- ಕಾಲ, ಅವಕಾಶಗಳ ಎಂಥ ಚಲನೆಯನ್ನೂ ತೋರಿಸಬಲ್ಲ ತಾಕತ್ತನ್ನು ಗಳಿಸಿತ್ತು. ಕಥೆಯನ್ನು ಎಲ್ಲಿಂದ ಎಲ್ಲಿಗಾದರೂ ಸ್ಥಳಾಂತರಿಸಬಲ್ಲ, ಎರಡೆರಡು ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೇ ತೋರಿಸಬಲ್ಲ, ಭೂತ-ವರ್ತಮಾನ-ಭವಿಷ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಬೇಕಾದರೂ ಹಿಂದೆ ಮುಂದೆ ಸಂಚರಿಸಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಗಳು ಈ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕಿದ್ದವು. ೧೯೨೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ ಗ್ರಿಫಿತ್, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಐಸೆನ್‌ಸ್ಟೈನ್, ಈ ಮಾಧ್ಯಮದ ಇಂಥ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿ ಹೊಸ ಸಿನೆಮಾ ವ್ಯಾಕರಣವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಅವತರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಿನೆಮಾವು- ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸವಾಲನ್ನೂ ಉದ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸನ್ನೂ ಗಳಿಸುವ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲೆಗಳ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಈ ಇಡೀ ಕಾಲವನ್ನೇ 'ಚಲನಚಿತ್ರಯುಗ' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ರೂಢಿಯಿದೆ.[೧]

ಇಂಥ ಹೊಸ ಚಲನಚಿತ್ರ ಯುಗಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಹೇಗೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿತು- ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ಸಮೀಕ್ಷೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ನಾವು ಈ ಕಾಲಘಟ್ಟದಿಂದ ತುಸು ಹಿಂದೆ ಸರಿದು

೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕು; ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಹುಡುಕಾಟಗಳನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಡಬೇಕು.

ರಂಗಭೂಮಿ : ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು

ವಾಸ್ತವಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯು ತನ್ನ ಉತ್ತುಂಗದ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಲಾರಂಭಿಸಿತ್ತು– ಎಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲೇ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಇಂಥ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯ ಹೆಜ್ಜೆ– ಸಂಕೇತವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿ. ಸಿಂಬಲಿಸಂ ಅರ್ಥಾತ್ ಸಂಕೇತವಾದವೆಂಬ ಈ ಪಂಥವು ಮೂಲತಃ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ್ದಲ್ಲ. ಬಾದಿಲೇರ್, ಮಲಾರ್ಮೆ ಮೊದಲಾದ ಈ ಕಾಲದ ಫ್ರೆಂಚ್‌ಕವಿಗಳು ಪೋಷಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದ ಪಂಥ ಇದು. ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದವು ತೀರ ನಿರ್ಜೀವ ಬಿಂಬಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿದೆ– ಎಂದೂ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ವರ್ಗ ಬರಡು ಅಭಿರುಚಿಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿದೆ– ಎಂದೂ ಈ ಕವಿಗಳು ಟೀಕಿಸಿದರು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ, ನಿಜವಾದ ಕಲೆ ಮನುಷ್ಯನ ಎಲ್ಲ ಇಂದ್ರಿಯಗಳನ್ನೂ ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸಿ ಸಮ್ಮೇಳಗೊಳಿಸಬೇಕೆಂದು ಅವರ ಹಂಬಲವಾಗಿತ್ತು. ಬಾದಿಲೇರ್ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಲೇಖನ ಬರೆದು, ಕಾವ್ಯದ ಬೌದ್ಧಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತದ ಸೂಕ್ಷ್ಮತೆ– ಈ ಎರಡನ್ನೂ ಮೇಳೈಸಿಕೊಂಡ ಕಲಾಮಾರ್ಗಕ್ಕಾಗಿ ಹಾರೈಸಿದ. ಜತೆಗೇ, ರಿಚರ್ಡ್ ವ್ಯಾಗ್ನರ್ ಎಂಬ ಸಂಗೀತ ವಿನ್ಯಾಸಕಾರ ತನ್ನ ಒಪೆರಾಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಹೊಸ ಕಲೆಯೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾನೆ– ಎಂದೂ ಉದಾಹರಿಸಿದ. ಹಾಗಾಗಿ, ಹೊಸ ಸಂಕೇತವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ವ್ಯಾಗ್ನರ್ ಮೂಲಪ್ರೇರಣೆಯಾದ.

ಈ ರಿಚರ್ಡ್ ವ್ಯಾಗ್ನರ್ (೧೮೧೩–೮೩) ತನ್ನ ಜೀವಿತಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಚಾರ ಪಡೆಯದ ಒಬ್ಬ ಜರ್ಮನ್ ಸಂಗೀತ ವಿನ್ಯಾಸಕಾರ. ಈತ ಬೇರ್ರೂತ್ ಎಂಬ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಊರಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದ; ಅಲ್ಲೇ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ. ಹಾಗಾಗಿ, ಯುರೋಪಿನ ಬಹುಪಾಲು ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳಿಗೆ ಇವನ ಪ್ರಭಾವ ಬರಹಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಹರಿದಿದ್ದು. ವ್ಯಾಗ್ನರ್‌ನ ಚಿಂತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತವಾದಿಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿ ಕಂಡಿದ್ದು– ಆತನ 'ಸಂಪೂರ್ಣ ಕಲಾಪಾಕ' ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆ. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ದೃಶ್ಯಕಲೆಗಳು– ಮೊದಲಾದ ಕಲೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕೂಡಿಸುವುದು ಒಪೆರಾದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವೆಂದೂ, ಇಂಥ ಕಲಾಪಾಕವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆದರ್ಶವೆಂದೂ ವ್ಯಾಗ್ನರ್ ವಾದಿಸಿದ್ದ. ಇಂಥ ಆದರ್ಶದ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ವ್ಯಾಗ್ನರ್ ತನ್ನ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸಿದ್ದ. ವರ್ಗವಿಭಜನೆಗಳಿಲ್ಲದ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸದಂತೆ ಹುದುಗಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಪಿಟ್, ಅಡಿದೀಪಗಳ ಬದಲು ಮೇಲ್ಛಾವಣಿಯಿಂದ ಪ್ರಕಾಶವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಈ ಎಲ್ಲ ಮಾಯಾಲೋಕಕ್ಕೆ ಎರಡೆರಡು ಚೌಕಟ್ಟು ಹಾಕಿ ಕೂಡಿಸಿದ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಸ್ಥಳ– ಇವು ಈ ರಂಗಮಂದಿರದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಈ ರಂಗಮಂದಿರವೇನೋ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಆಧುನಿಕವಾಗಿತ್ತು, ಆದರೆ, ಇದರ ಮೇಲೆ ವ್ಯಾಗ್ನರ್ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಇನ್ನೂ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಜಾಡಿನಿಂದ ಮುಕ್ತವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ವ್ಯಾಗ್ನರನ ಬರಹಗಳ ಮೇಲೇ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟಿದ್ದ ಸಂಕೇತವಾದಿಗಳಿಗೆ ಇದು ಕಾಣಲೂ ಇಲ್ಲ, ಆ ಬಗ್ಗೆ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೂ ಇಲ್ಲ.

ಅದೇನೇ ಇರಲಿ, ವ್ಯಾಗ್ನರ್‌ನ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತವಾದಿ ಕವಿಗಳ ವಕೀಲಿ– ಎರಡೂ ಸೇರಿ ೧೮೯೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತವಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ಬರತೊಡಗಿದವು. ಆದರೆ ಮತ್ತೆ, ಆರಂಭದ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳಿಗಾದಂತೆ, ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಯಾವ ರಂಗತಂಡವೂ ಮುಂದೆ ಬರಲಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮೊದಲು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಥಿಯೇಟರ್ ಲಿಬರ್ ತಂಡವೇ ಈ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನಮಾಡಿತು. ಆದರೆ, ಇದಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಭಿನ್ನಮಾರ್ಗದ ನಟರು, ರಂಗಸಾಮಗ್ರಿಗಳು, ನಿರ್ದೇಶನ ಕೌಶಲ ತನ್ನಲ್ಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಈ ತಂಡಕ್ಕೆ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಅರಿವಾಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಂಥ ಹೊಸ ಕೌಶಲಗಳಿದ್ದ ರಂಗತಂಡಗಳಿಗಾಗಿ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಕಾಯಬೇಕಾಯಿತು.

೧೮೯೩ರಿಂದ ಮುಂದೆ ಯುರೋಪಿನಾದ್ಯಂತ ಇಂಥ ಸಂಕೇತವಾದಿ ನಾಟಕತಂಡಗಳು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ತಲೆಯೆತ್ತತೊಡಗಿದವು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದವು ಎರಡು– ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಥಿಯೇಟರ್ ಡಿ ಆರ್ಟ್ ಮತ್ತು ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಲುನ್‌ಪೋ ಎಂಬ ನಿರ್ದೇಶಕನ ತಂಡ. ಈ ಎರಡೂ ತಂಡಗಳು ಸಂಕೇತವಾದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಆಡಿದವು. ಜತೆಗೆ, ವಿವಿಧ ಕಾಲದೇಶಗಳ ನಾಟಕಕೃತಿಗಳನ್ನಾಯ್ದುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಸಂಕೇತವಾದಿ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಸಾಹಸ ಮಾಡಿದವು. ಮೆಟರ್‌ಲಿಂಕನ ನಾಟಕಗಳು, ಇಬ್ಸೆನ್ನನ ಕಡೆಯ ನಾಟಕಗಳು, ಹಳೆಯ ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ನಾಟಕಗಳು ಈ ತಂಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾದವು. ಲುನ್‌ಪೋನ ತಂಡ ದೂರದ ಭಾರತದಿಂದ ಶಾಕುಂತಲ, ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಅನುವಾದಿಸಿ ತಂದು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿತು.

ನಾಟಕದ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿದ್ದರೂ ಈ ತಂಡಗಳ ಪ್ರಯೋಗಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅಂಥ ವೈವಿಧ್ಯವೇನೂ

ಇರಲಿಲ್ಲ. ಲುನ್‌ಪ್ರೋ, ಸಂಕೇತವಾದಿ ನಾಟಕಗಳ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ವಾಸ್ತವ ವಿವರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕೈಬಿಟ್ಟ; ಕಾವ್ಯಗುಣದ ಸೀಮಿತ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಳಸಿದ. ಹಾಗೆಯೇ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ದೇಶ-ಕಾಲಗಳಿಗೆ ಸೇರದಂತಹ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ; ಪ್ರಕಾಶವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಿದೀಪಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಮೇಲ್ಬಾವಣಿಯ ದೀಪಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಳಸಿಕೊಂಡ. ಇಷ್ಟಾದರೂ ಈ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಹಳೆಯ ಭ್ರಮಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಶಾಖೆ- ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದವೇ ಹೊರತು, ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ಸಂಕೇತವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಲೇ ಇಲ್ಲ. ಅಂಥ ಹೊಸ ರಂಗಶೈಲಿಯೊಂದು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಲು ರಂಗತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ತರವಾದ ಮಾರ್ಪಾಟಾಗಬೇಕಾಯಿತು; ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಕಾದಿದ್ದವು.

ರಂಗತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿ

೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ರಂಗತಂತ್ರಗಳೂ ಎರಡು ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಹಾಕಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಒಂದು- ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಮಾದರಿ: ನಿಜಸ್ಥಳವನ್ನು ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿಸುವ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ನೈಜವೇಷಭೂಷಣ, ವಾಸ್ತವ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಬೆಳಕು- ಧ್ವನಿಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇತ್ಯಾದಿ. ಇನ್ನೊಂದು, ಚಿತ್ರಿತ ಹಿಂಪರದೆ, ಚಪ್ಪಟೆ ಫ್ಲಾಟುಗಳು, ಬಣ್ಣದ ದೀಪ, ರಟ್ಟಿನ ಮರಗಿಡಗಳು, ಅರೆಪಾರದರ್ಶಕ ಮುಂಪರದೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿದ್ದ ಭ್ರಮಾರಂಗತಂತ್ರ. ಈ ಭ್ರಮಾರಂಗ ತಂತ್ರಗಳು ಇಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ತಮ್ಮ ಕೃತಕತೆಯನ್ನು ಬಯಲು ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಹಳತಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದರೆ, ವಾಸ್ತವವಾದಿ ತಂತ್ರ ಬೆಳೆಯುವಷ್ಟು ಬೆಳೆದು ಇನ್ನು ಭವಿಷ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ನಿಂತಿತ್ತು. ಈ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಹೊಸ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳೂ ಬರತೊಡಗಿದ್ದವು. ಅವು, ಇವೆರಡೂ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ ಕಾವ್ಯಗುಣದ ಹೊಸ ರಂಗತಂತ್ರವೊಂದನ್ನು ಬೇಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಇಂಥ ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ರಂಗತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಈ ಕಾಲದ ಇಬ್ಬರು ವಿನ್ಯಾಸಕಾರರಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಅಪ್ಪಿಯಾ ಮತ್ತು ಕ್ರೇಗ್ ಎಂಬ ಈ ಇಬ್ಬರು ವಿನ್ಯಾಸಕಾರರೂ ಮೂಲತಃ ಸಂಕೇತವಾದಿ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿಂದಲೇ ಹೊರಟವರು. ಆದರೆ, ಅವರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಹೊಸ ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ಮಾತ್ರ ಇಡಿಯ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೇ ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾದವು.

ಅಡಾಲ್ಫ್ ಅಪ್ಪಿಯಾ (೧೮೬೨-೧೯೨೮) ಸ್ವಿಟ್ಸರ್ಲೆಂಡಿನವನು; ಆರಂಭದಿಂದಲೇ ವ್ಯಾಗ್ನರನ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ ಮೋಹಿತನಾದವನು. ಈ ಆಕರ್ಷಣೆ ಆತನನ್ನು ೧೮೮೨ರಲ್ಲಿ ಬೇರ್ಯೂತಿಗೆ ಹೋಗುವಂತೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿತು. ಅಲ್ಲಿ, ವ್ಯಾಗ್ನರ್‌ನ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಸ್ವತಃ ನೋಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅಪ್ಪಿಯಾನಿಗೆ ಭಾರೀ ನಿರಾಸೆಯಾಯಿತು. ವ್ಯಾಗ್ನರನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೇನೋ ಅಪೂರ್ವವಾದ ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬೊಟ್ಟುಮಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಆದರೆ, ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ, ಆತ ಭ್ರಮಾರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಿದ್ಧತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ವ್ಯಾಗ್ನರ್‌ನ ಈ ವಿಫಲತೆಗೆ ಏನು ಕಾರಣ- ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿಂದಲೇ ಅಪ್ಪಿಯಾ ತನ್ನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ. ಅಪ್ಪಿಯಾನ ಪ್ರಕಾರ ವ್ಯಾಗ್ನರನ ರಂಗತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ತೊಂದರೆಗಳು ಮೂರು ಬಗೆಯವು- ಒಂದು, ಆತನ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯೆಲ್ಲವೂ ಚಪ್ಪಟೆಯಾಗಿದ್ದು ನಟ ಮಾತ್ರ ತ್ರಿಮಾನದ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದರಿಂದ, ಅದು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಕೂಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಎರಡು- ಎಲ್ಲ ಸೀನರಿಗಳನ್ನೂ ಸಾದಾ ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಲಂಬರೇಖೆಯಲ್ಲೇ ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ನೆಲ ಮತ್ತು ರಂಗಪರಿಕರಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆಯಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದವು ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯದಾಗಿ- ದೃಶ್ಯವೆನ್ನುವುದು ರಂಗದ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿತ್ತು. ಅದು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಎಲ್ಲ ನೆಲೆಗಳಿಗೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಇವು, ವ್ಯಾಗ್ನರನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಒಟ್ಟೂ ಆ ಕಾಲದ ರಂಗತಂತ್ರಗಳ ಮಿತಿ- ಎಂಬುದೂ ಅಪ್ಪಿಯಾನಿಗೆ ಅರಿವಾಗಿತ್ತು.

ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅಪ್ಪಿಯಾ, ತನ್ನ ಹೊಸ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಪರಿಕರಗಳನ್ನೂ ತ್ರಿಮಾನದಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಿದ. ಸಂಕೇತವಾದಿಗಳ ಜಾಡು ಹಿಡಿದು ರಂಗವಸ್ತುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ಮಿತಗೊಳಿಸಿದ. ಜತೆಗೆ- ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಆಕಾರ ಮತ್ತು ಎತ್ತರಗಳ ಪ್ಲಾಟ್‌ಫಾರ್ಮ್‌ಗಳನ್ನೂ, ಮೆಟ್ಟಲುಗಳನ್ನೂ ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಸೇರಿಸಿದ. ಇದರಿಂದ ರಂಗದ ನೆಲಕ್ಕೂ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗೂ ನಡುವೆ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತು. ಅಲ್ಲದೆ, ರಂಗಚಿತ್ರವು ವಿವಿಧ ಎತ್ತರ-ಆಕಾರಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ವೈವಿಧ್ಯ ಪಡೆಯಿತು. ಇದೆಲ್ಲದರ ಮೇಲೆ, ರಂಗದ ತೀರಾ ಮುಂತುದಿಯಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಹಿಂತುದಿಯ ತನಕ ವಿವಿಧ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಬಗಳನ್ನೂ, ನೇತುಬಿಟ್ಟ ಪರದೆಗಳನ್ನೂ ಜೋಡಿಸಿ ತ್ರಿಮಾನದ ಗುಣಕ್ಕೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟ. ಇಷ್ಟೇ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳಿಂದಾದ ಪರಿಣಾಮ ಮಾತ್ರ ತುಂಬ ಅದ್ಭುತವಾಗಿತ್ತು: ರಂಗಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಚಿತ್ರಕೃತಿಯ ಬಿಗಿಬಂತು; ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗೆ ಶಿಲ್ಪದ ಗುಣ ಸಾಧಿತವಾಯಿತು. ಇವತ್ತಿಗೂ ಉಳಿದಿರುವ ಅಪ್ಪಿಯಾನ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಈ ಅದ್ಭುತ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯೆಂಬಂತಿವೆ.

ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯಗುಣಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರೂ, ಅದನ್ನು ಮುಮ್ಮುಖದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಬೆಳಗಿಸಿದರೆ, ಅದು ಚಪ್ಪಟೆಯಾಗಿ-ಜೀವರಹಿತವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ- ಎಂಬ



೬.೨೧. ಅಪ್ಪಿಯಾನ ರಂಗಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಬೆಳಕಿನ ವಿನ್ಯಾಸಗಳ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ವ್ಯಾಗ್ನರ್‌ನ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದು.

ಅನಿಸಿಕೆ ಅಪ್ಪಿಯಾನ ಮುಂದಿನ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕ ವಾಯಿತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಆತ, ಈ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಹೊಸ ರಂಗಪ್ರಕಾಶ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೂ ಯೋಜಿಸಿದ. ರಂಗಪ್ರಕಾಶದ ಉದ್ದೇಶ– ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಬೆಳಗಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಅದು, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ವಿವಿಧ ಶಯ್ಯೆಗಳನ್ನೂ, ಆಳ–ಅಗಲದ ಶಿಲ್ಪಗುಣವನ್ನೂ, ನೆರಳು–ಬೆಳಕಿನ ಸಾಧ್ಯತೆ ಗಳನ್ನೂ ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದು ಈ ಪ್ರಕಾಶ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮೊದಲ ತತ್ವ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ, ರಂಗಸ್ಥಳದ ವಿವಿಧ ಬಿಂದುಗಳಿಂದ ನಾನಾ ಕೋನಗಳಲ್ಲಿ ದೀಪಗಳನ್ನು ಕೊಡ ಬೇಕೆಂದೂ, ಒಂದೇ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಬಹುಮುಖಗಳಿಂದ ಬೆಳಗ ಬೇಕೆಂದೂ ಅಪ್ಪಿಯಾ ಸೂಚಿಸಿದ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಇಂಥ ಬಹುಮುಖೀ ಪ್ರಕಾಶವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ದೀಪಗಳ ವರ್ಣ–ಪ್ರಖರತೆಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಮೂಲಕ, ಇದನ್ನು ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ಮೂಲಕ, ವಿವಿಧ ಭಾವನೆಗಳನ್ನೂ, ವಾತಾವರಣಗಳನ್ನೂ ಅರ್ಥ ಗಳನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಬಹುದೆಂದು ಆತ ತೋರಿಸಿದ. ಒಪೆರಾ ದಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಏನೆಲ್ಲ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಮಾಡಬಹುದೋ ಆ ಎಲ್ಲ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಬೇಕು– ಎಂಬುದು ಅಪ್ಪಿಯಾನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹೇಳಿಕೆ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಯೂ ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಅಪ್ಪಿಯಾನಿಗೆ ಮನ್ನಣೆ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದು ತುಂಬ ತಡವಾಗಿ. ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣ– ಆತನಿಗೆ ತನ್ನ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ರಂಗಕೃತಿ ಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿ ತೋರಿಸುವ ಅವಕಾಶ ಅಷ್ಟಾಗಿ ದೊರಕದೇ ಹೋದದ್ದು. ೧೯೨೦ರಿಂದ ಮುಂದೆ ಅಪ್ಪಿಯಾನ ವಿನ್ಯಾಸಗಳು ಪಡೆಯಬೇಕಾದ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದವು. ಆದರೆ, ಅಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ಇಂಥದೇ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ವಿನ್ಯಾಸಕಾರ ಪರಿಚಯ–ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಿ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದ. ಆತನೇ– ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿನ್ಯಾಸಕಾರ, ನಿರ್ದೇಶಕ– ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಗೋರ್ಡೋನ್ ಕ್ರೇಗ್ (೧೮೭೨–೧೯೬೬).

ಚಿಕ್ಕಂದಿನಿಂದಲೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಪರ್ಕದಲ್ಲೇ ಬೆಳೆದ ಕ್ರೇಗ್, ಅಪ್ಪಿಯಾನಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಸ್ವಭಾವದವನು. ಈತ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಆಮೇಲೆ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ದಾಟಿದವನು; ತನ್ನ ಕಾಲದ ಅತಿರಥ ಮಹಾರಥರನ್ನೆಲ್ಲ ವಿರೋಧಿಸಿ ವಿವಾದ ಎಬ್ಬಿಸಿದವನು. ಸ್ವತಃ ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದರಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಸ್ತಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯಂಥ ಪ್ರಮುಖರ ಜತೆ ವಿನ್ಯಾಸಕಾರನಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡುವ ಅವಕಾಶಗಳು ಈತನಿಗೆ ದೊರೆತವು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈತನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಬರಿಯ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತ ವಾಗಿಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ– ಆತನ ಒಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಒಬ್ಬ ಆದರ್ಶರಂಗನಟ ಒಂದು 'ಜೀವಂತ ಗೊಂಬೆ'ಯ ಗುಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಶಿಫಾರಸ್ಸು ಮಾಡುತ್ತದೆ.[೩] ಅಂದರೆ, ನಟ ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತನ್ನ ಕುಶಲತೆಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಣಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಅದನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕೈಗೆ ಒಪ್ಪಿಸುವ ಮೂಲಕ, ಪರಿಪೂರ್ಣವಾದ

ರಂಗಪಾಕದ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಅನುವಾಗಬೇಕು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಕ್ರೇಗನಿಗೆ ಜಪಾನಿನ ನೋಹ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಕಂಡಿತು; ಇಂಥ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನೇ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಯುರೋಪಿನ ಸಂಕೇತವಾದಿಗಳು ಆಪ್ತರಾಗಿ ಕಂಡರು.

ಇಂಥ ಸಂಕೇತವಾದಿ ಪ್ರಭಾವ ಕ್ರೇಗನ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸಂಕೇತವಾದಿಗಳಂತೆಯೇ ಕ್ರೇಗನೂ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಒಂದು 'ದೃಶ್ಯಮಾಧ್ಯಮ' ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ. ಕ್ರೇಗನ ಪ್ರಕಾರ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಶಬ್ದ–ಧ್ವನಿ–ಸಂಗೀತಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು ಚಲನೆ, ನೃತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗತಂತ್ರಗಳು. ರಂಗತಂತ್ರಗಳೆನ್ನುವುದು ನಾಟಕದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಪರಿಕರವೂ ಅಲ್ಲ; ಮೇಲೆ ಸೇರಿಸುವ ಮಸಾಲೆಯೂ ಅಲ್ಲ. ಅದೇ ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟೂ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಂವಹಿಸಬೇಕಾದ ರಂಗಾಂಶ– ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಕ್ರೇಗ್. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸದ ಕಸುಬನ್ನು ಈತ– ನಾಟಕ ನಡೆಯುವ ಸ್ಥಳದ ಸೃಷ್ಟಿ ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಇಡಿಯ ನಾಟಕದ ಅನುಭವವನ್ನು ಸಂವಹಿಸುವ ಬೃಹತ್ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ– ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡುವಾಗ ವಿನ್ಯಾಸಕಾರ ಯಾವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದನ್ನು ಆತನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲೇ ಕೇಳಿ–

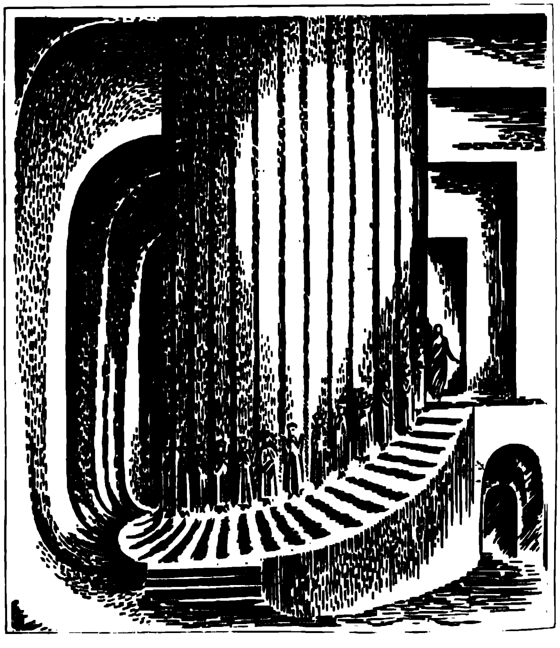
"ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಈ ಕೃತಿ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಹೇಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ?

ನನ್ನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಕಡಿದಾದ ಭಾರೀ ಬಂಡೆಯೊಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಮಂಜು ಮೋಡವೊಂದು ಆವರಿಸಿದೆ. ಅರ್ಥಾತ್, ಅದು ಉಗ್ರ ರಣೋತ್ಸಾಹಿ ಮನುಷ್ಯರ ವಾಸಸ್ಥಾನ; ದೈತ್ಯರ ಬೀಡು. ಮಂಜು ಮೋಡ ಆ ಬಂಡೆಯನ್ನು ನಾಶಮಾಡುವಂತೆಯೇ ಆ ಮನುಷ್ಯರ ಆತ್ಮಗಳು ಅವರನ್ನೇ ಹಾಳುಗೆಡವುತ್ತವೆ....ಇದನ್ನೇ ಕಾಗದದ ಮೇಲೆ ಚಿತ್ರಿಸಿ, ಆ ರೇಖೆಗಳನ್ನೂ, ರೇಖೆಯ ದಿಕ್ಕುಗಳನ್ನೂ ಮಾತ್ರ ಧ್ಯಾನಿಸಿ; ವಾಸ್ತವದ ಬಂಡೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಡಿ....

ಇಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಸೂಚಿಸುವ ಬಣ್ಣಗಳು ಯಾವುವು? ಅದನ್ನು ಮತ್ತೆ ವಾಸ್ತವದ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಬೇಡಿ, ನಾಟಕದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುಡುಕಿ. ಎರಡು ಬಣ್ಣಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ– ಒಂದು, ಆ ಬಂಡೆಯದು ಅಂದರೆ ಮನುಷ್ಯರದ್ದು, ಇನ್ನೊಂದು– ಆ ಮಂಜಿನ ಮೋಡದ್ದು ಅರ್ಥಾತ್ ಆತ್ಮದ್ದು. ಈ ಎರಡೇ ಬಣ್ಣಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಾಟಕದ ವಾಸ್ತು–ವೇಷಗಳನ್ನು ಯೋಜಿಸುತ್ತ ಹೋಗಿ, ಆದರೆ ಈ ಎರಡೇ ಬಣ್ಣಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯ ನೇಸಲುಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬೇಡಿ."[೪]

ಕ್ರೇಗನ ಈ ಸಾಲುಗಳು ಆತ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸವೊಂದನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನೂ ಆತನ ಸಂಕೇತವಾದಿ

ಚಿ.೨೨. ಕ್ರೇಗ್‌ನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲೊಂದು, ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಲೇಡಿ ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್ ನಿದ್ದೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದು ಬರುವ ದೃಶ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದ್ದು.



ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನೂ ತುಸು ವಾಚ್ಯವಾಗಿಯೇ ವರ್ಣಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ಈ ವಿವರಣೆಯನ್ನು ಆತನ ಒಂದು ವಿನ್ಯಾಸದೊಂದಿಗೆ ಇಟ್ಟು ನೋಡಿದರೆ ಈ ಸಾಲುಗಳ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕಗಳವರೆಗೆ ಕ್ರೇಗನ ಯಾವುದೇ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ನೋಡಿ– ಅದು ಇದೇ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ರೂಪಿತವಾದದ್ದು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ವಿನ್ಯಾಸದ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲೂ ಒಂದು ಪ್ರತಿಮೆಯಿದೆ. ಆ ಪ್ರತಿಮೆ ನಾಟಕದ ಆತ್ಮವನ್ನೇ ಆವಾಹಿಸಿಕೊಂಡಂಥದು. ಯಾವುದೇ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲದೇಶಗಳ ಸೂಚನೆಯಿಲ್ಲ, ಅವುಗಳ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಅರ್ಥಗಳ ಕಡೆ ಅವಧಾರಣೆಯಿದೆ.

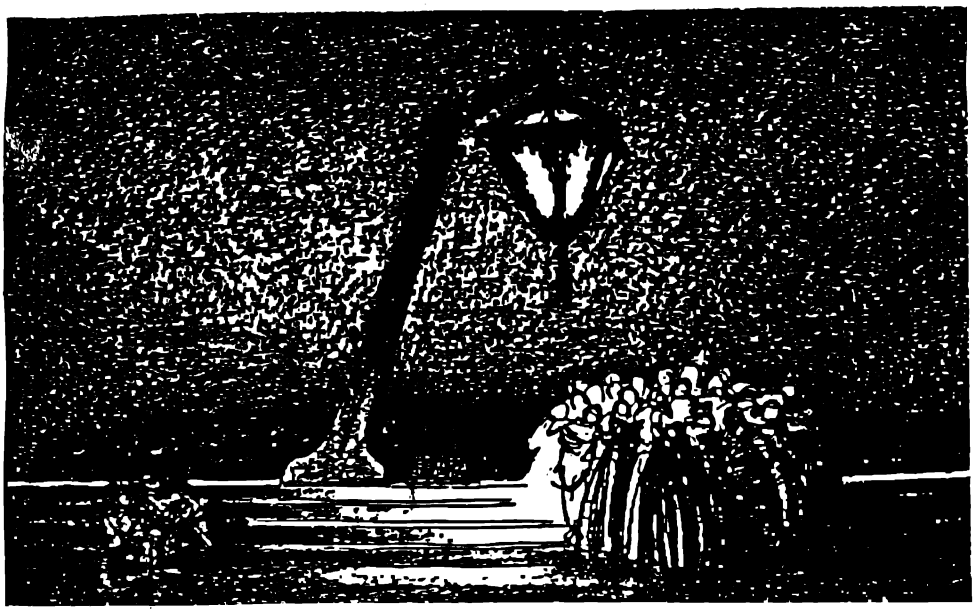
ಇಂಥ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಗುಣ–ಕ್ರೇಗ್ ಮತ್ತು ಅಪ್ಪಿಯಾ ಇಬ್ಬರ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲೂ ಸಮನಾಗಿ ಕಾಣುವಂಥದು. ಇಬ್ಬರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯವೇ ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಭಾವಿಸಿದವರು. ದೃಶ್ಯದ ಮೂಲಕವೇ ಎಲ್ಲ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಪಾಕಗೊಳಿಸಬಹುದೆಂದು ನಂಬಿದವರು. ಇಬ್ಬರ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಿಗೂ ತ್ರಿಮಾನದ ಗುಣವಿದೆ, ಪ್ರಧಾನವಾದ ಕೇಂದ್ರ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿವೆ. ವ್ಯತ್ಯಾಸವೆಂದರೆ– ಅಪ್ಪಿಯಾ ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಧೀನವಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಸೂಚಿಸಿದ. ಆದರೆ ಕ್ರೇಗ್ ರಂಗತಂತ್ರಕ್ಕೇ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಕಲೆಯ ಸ್ಥಾನ ಕೊಟ್ಟ. ಅಪ್ಪಿಯಾ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವ ಅನುಕ್ರಮ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ– Successive Setting-ಯನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸಿದ; ಕ್ರೇಗ್ ಒಂದೇ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯದಿಂದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಪುನರ್‌ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಮಾಡುವ ಏಕಘಟಕ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ– Unit Setting- ಎಂಬ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸಿದ. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಾಮ್ಯ–ಭಿನ್ನತೆಗಳೂ ಮುಂದಿನ ರಂಗಶೈಲಿಗಳಿಗೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾಯಿತು. ಇವರಿಬ್ಬರ ಪ್ರಭಾವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇವತ್ತಿಗೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ.

ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ಹಲವು ಪಂಥಗಳು

ರಂಗತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಾದ ಈ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಹುರುಪನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು. ಕಾರಣ– ಅದುವರೆಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಪಂಥ ಹುಟ್ಟುವುದಾಗಿದ್ದರೂ ಅದು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೇ ಮೊಳಕೆಯೊಡೆಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು; ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಂಗಾಂಶಗಳಲ್ಲೇ ತನ್ನ ರೂಪುರೇಷೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಈಗ, ಕ್ರೇಗ್ ಮತ್ತು ಅಪ್ಪಿಯಾರ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳಿಂದಾಗಿ, ಎಲ್ಲ ರಂಗತಂತ್ರಗಳೂ ವಿಭಿನ್ನ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಧಾರಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ತೆರೆಯಿತು. ಅರ್ಥಾತ್, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಮೀರಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿವಿಧ ಶೈಲಿಗಳು– ರಂಗ ಇಸಮ್ಮುಗಳು– ಯುರೋಪಿನಾದ್ಯಂತ ತಲೆಯೆತ್ತತೊಡಗಿದವು. ಇಂಥ ರಂಗಶೈಲಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದದ್ದು– ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ರಂಗಭೂಮಿ. ಮೊದಲ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಹಿಂದೆ–ಮುಂದೆ, ಜರ್ಮನಿ ಮೊದಲಾದ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ಈ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಲವು ಸೀಮಿತ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಸಂಚಯಿತ ರೂಪ. ಭಿನ್ನಶಾಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಂಚಿಹೋಗಿದ್ದ ಈ ರಂಗಪಂಥದ ವಿವಿಧ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸದ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ, ಈಗ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿ ನೋಡೋಣ.

ಸಂಕೇತವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೆ, ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಆಲಂಕಾರಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕತ್ತರಿಸಿ ಹಾಕಿತು; ತೀರಾ ಪ್ರಧಾನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಷ್ಟನ್ನೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಕಪ್ಪು ಪರದೆ ಅಥವಾ ಸೈಕ್ಲೊರಮಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರೆದುರಿಗೆ ಸೀಮಿತ ಪರಿಕರಗಳಿಂದ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತ ಹೋಗುವ ಅಥವಾ ರಂಗದ ಸೀಮಿತ ವಲಯಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬೆಳಗಿಸಿ ಅಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿತು. ಜತೆಗೆ, ಈ ರಂಗಶೈಲಿಯ ಪ್ರಮುಖ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ– ರಂಗವಸ್ತುಗಳ ವಿರೂಪಕರಣ. ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂತಹ ವಕ್ರಗೋಡೆಗಳು, ವಾಲಿದ ಕಂಬ, ಕಿಟಕಿ, ಬಾಗಿಲುಗಳು, ಅವಾಸ್ತವಿಕ ಬಣ್ಣಗಳು– ಇವೆಲ್ಲ ಈ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲೂ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ವೇಷಭೂಷಣ ಪ್ರಸಾಧನಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಪಾತ್ರದ ಅಂತರಂಗದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಬಳಸಲಾಯಿತು; ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ವ್ಯಂಗ್ಯಚಿತ್ರ ಮಾದರಿಯ ಹಾವಭಾವಗಳು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ಚಲನೆ ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಇಂಥ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ರಂಗಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದ ಈ ಕಾಲದ ಇಬ್ಬರು ನಿರ್ದೇಶಕರು–ಜರ್ಮನಿಯ ಫೆಹ್ಲಿಂಗ್ ಮತ್ತು ಜೆಸ್ನರ್. ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಇಂಥ ವಿನೂತನ ಶೈಲಿಯ 'ಜನಪರ' ರಂಗ ಚಳುವಳಿಗಳೇ ಮುಂದೆ ಪಿಸ್ಕೇಟರ್, ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ರಂತಹ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ಹಾದಿಹಾಕಿಕೊಟ್ಟಿತು.

ಈ ಶೈಲಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ, ಈ ಕಾಲದ ಯುರೋಪಿನ ಬೇರೆಬೇರೆ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ, ಇಷ್ಟು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗದ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ರಂಗಶೈಲಿಗಳು ತಲೆಯೆತ್ತಿದವು. ಅದರಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸಬಹುದಾದ ಎರಡು– ಫ್ಯೂಚರಿಸ್ಟ್ ಮತ್ತು ಸರ್ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ರಂಗಪಂಥಗಳು. ಫ್ಯೂಚರಿಸ್ಟ್ ರಂಗಪಂಥ– ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ನಟರು ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಉಳಿಯದೇ ಪರಸ್ಪರ ಕ್ರಿಯೆಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಳ್ಳುವ



ಚಿ.೨೩. ಜರ್ಮನಿಯ ನಿರ್ದೇಶಕ ಜೆಸ್ನರ್ ೧೯೨೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಒಂದು ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸ.

ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿತು, ಚಿತ್ರಕಲೆ–ಸಂಗೀತ–ನೃತ್ಯ–ಸಿನೆಮಾ ಈ ಎಲ್ಲ ಮಾಧ್ಯಮದ ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡ ಬಹುಮಾಧ್ಯಮ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದಿತು. ಇದೇ ರೀತಿ, ಸರ್‍ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ರಂಗಭೂಮಿ– ಬ್ಯಾಲೆ ಸರ್ಕಸ್ಸುಗಳನ್ನೂ, ಅಮೂರ್ತ ನೃತ್ಯಶಿಲ್ಪಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸುವ ಮೂಲಕ ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ಸೀಮೆಗಳನ್ನೇ ವಿಸ್ತಾರಗೊಳಿಸತೊಡಗಿತು.

ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳೂ, ಮೂಲತಃ ಯುರೋಪಿನ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಹೊರಗೆ ನಡೆದ ಸೀಮಿತ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು. ಆದರೆ, ಇದರ ಪರಿಣಾಮ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಬೀಳದೆ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾಲದ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೂ ಕೂಡಾ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಕೆಲವು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಹೆಕ್ಕಿ ಆರಿಸಿಕೊಂಡವು; ಕೆಲವು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಈ ಯಾವ ಪಂಥಕ್ಕೂ ಬದ್ಧರಾಗದೇ ತಾವು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ನಾಟಕದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ಶೈಲಿಗಳಿಂದ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ರೂಢಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡರು. ಇಂಥ 'ಸಮನ್ವಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಈ ಕಾಲದ ಒಂದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ.

ಆಸ್ಟ್ರಿಯಾದ ಮ್ಯಾಕ್ಸ್ ರೈನ್‌ಹಾರ್ಟ್ (೧೮೭೩–೧೯೪೩) ಎಂಬ ನಿರ್ದೇಶಕ, ಇಂಥ ಸಮನ್ವಯ ಪಂಥಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಉದಾಹರಣೆ. ೧೯೦೦ರಿಂದಲೇ ಆರಂಭಿಸಿ, ಸುಮಾರು ೩೦ ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ, ದೇಶ–ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿರುವ ಈತ ಈ ಶತಮಾನದ ಮಹಾನ್ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲೊಬ್ಬ. ಈತನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ– ಈತ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಜಪಾನಿನ ನೋಹ್ ನಾಟಕಗಳವರೆಗೆ ಅಸಂಖ್ಯ ನಾಟಕ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಪ್ರತಿಯೊಂದಕ್ಕೂ ಅನನ್ಯ ರಂಗಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ಹುಡುಕಿದ್ದಾನೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೂ ಈತ ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ರಂಗಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾನೆ; ಪ್ರದರ್ಶನ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲೇ ಹೊಸ ಸಾಹಸಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ, ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಈತ, ಸರ್ವಶೈಲಿಗಳನ್ನೂ ಸಮನ್ವಯದಿಂದ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಬಹುರೂಪಿ ನಿರ್ದೇಶಕ.

ರೈನ್‌ಹಾರ್ಟನ ಬಹುರೂಪಿ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಆತನ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಕೆಲವೇ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಸಾಕು. ೧೯೦೫ರಲ್ಲಿ ಆತ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ 'ಮಿಡ್ ಸಮ್ಮರ್ ನೈಟ್ಸ್ ಡ್ರೀಂ' ಪ್ರಯೋಗ

ದಲ್ಲಿ ಇಡಿಯ ರಂಗಸ್ಥಳ ಹಸಿರು ಹಾಸಿನಿಂದ ವ್ಯಾಪಿಸಿತ್ತು; ಅದರಲ್ಲಿ ಮರದ ಕಾಂಡಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನೆಟ್ಟು ಅಥೆನ್ಸಿನ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಕಾಡನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ತಿರುಗುವ ರಂಗ ಮಂಚದ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಈ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗೆ ಕಿನ್ನರ ಲೋಕವನ್ನು ಆವಾಹಿಸುವ ಪ್ರಕಾಶವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಸಂಗೀತ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ೧೯೧೦ರಲ್ಲಿ ಈತ, ತನ್ನ ಈಡಿಪಸ್ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಬರ್ಲಿನ್‌ನ ಒಂದು ಸ್ಟೇಡಿಯಮ್ಮನ್ನೇ ರಂಗಸ್ಥಳವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಂಡ. ಈ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ಹಲವು ನೂರು ಜನರ ಮೇಳ ನಿಂತಿದ್ದು, ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಈಡಿಪಸ್ ಮೆಟ್ಟಿಲಿಳಿದು ಬಂದಾಗ ಎಲ್ಲರೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಕೈಯೆತ್ತಿ ಕೈಗಳ ಸಮುದ್ರವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಇಬ್ಸೆನ್ನನ ಘೋಸ್ಟ್ಸ್ ನಾಟಕವನ್ನು ಈತ, ಪುಟ್ಟ ಛೇಂಬರ್ ಥಿಯೇಟರಿನಲ್ಲಿ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ; ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಟೇಮಿಂಗ್ ಆಫ್ ದಿ ಶ್ರೂ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಇಡೀ ಇಡೀ ಕಮೆಡಿಯಾ ಡೆಲ್ ಆರ್ಟೆಯ ಅಭಿನಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದ. ಫ್ರೆಂಚ್ ನಿಯೋಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ವಿಯೆನ್ನಾದ ಅರಮನೆಯ ನೃತ್ಯ ಕೊಠಡಿಯಲ್ಲೂ, ನೀತಿನಾಟಕ ಎವ್ವೆರಿ ಮ್ಯಾನ್‌ನ್ನು ಸಾಲ್ಜ್‌ಬರ್ಗಿನ ಚರ್ಚಿನ ಹೊರಗೂ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ತೋರಿಸಿದ. ಈತನ ಇಂಥ ಸಾಹಸಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತುಂಗವೆನ್ನಬಹುದಾದ್ದು– 'ಮಿರಾಕಲ್' ಎಂಬ ಪ್ರದರ್ಶನ. ಹಲವು ಸಹಸ್ರ ದೀಪಗಳು, ಹತ್ತು ಮೈಲುದ್ದದಷ್ಟು ಕೇಬಲ್ಲುಗಳು, ೨೦೦ ಜನರ ಮೇಳ, ೫೦೦ ಜನರ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಸುಮಾರು ೨೦೦೦ ಜನ ನಟನಟಿಯರಿದ್ದ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನವು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲೇ ಒಂದು ದಾಖಲೆ.

ರೈನ್‌ಹಾರ್ಟನ ಇಂಥ ಅಗಾಧ ಜೀರ್ಣಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಸಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಹಲವು ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ಆದರ್ಶವಾಗಿ ಕಂಡಿದ್ದು ಸಹಜವೇ. ಇದನ್ನೇ ಮೇಲ್ಪಂಕ್ತಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿ, ಇಂಥ ಹಲವು ಸಮನ್ವಯ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿತು. ಇದರಿಂದ ರಂಗ ಮಾಧ್ಯಮ ಶ್ರೀಮಂತವಾಯಿತು; ಹಲವು ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ದಷ್ಟಪುಷ್ಟವಾಯಿತು. ಆದರೆ, ಇದೇ ಈ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಿತಿಯೂ ಹೌದು. ವಿಭಿನ್ನ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬರಿಯ ಮೂಲವಸ್ತುಗಳಂತೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಬಳಸಿದ ಈ ಶೈಲಿ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಯಾವುದೇ ಬದ್ಧತೆಗಳಿಲ್ಲದ ಉದ್ಯಮರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರಯೋಜನಕಾರಿಯಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಇಂಥ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಹಣ–ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಬೆಂಬಲವಿಲ್ಲದೆ ಕುಂಟುತ್ತ ಮುನ್ನಡೆಯಿತು. ೧೯೨೦–೩೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಯುರೋಪ್ ಮತ್ತು ಅಮೆರಿಕಾದ ರಂಗ ಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣುವ ಒಟ್ಟೂ ಚಿತ್ರ ಇಂಥದು.

ಇಂಥ ನಿರಾಶಾದಾಯಕ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ, ಮುಖ್ಯ ವಾಹಿನಿಯ ಆಕರ್ಷಣೆಗಳನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿಯೂ ಸೀಮಿತ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲೇ ತೃಪ್ತರಾಗಿ ಕೂರದ ಇಬ್ಬರು ಪ್ರಮುಖರು–ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್ ಮತ್ತು ಬ್ರೆಖ್ಟ್. ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಂಗಶೈಲಿಯಿಂದಲೇ ಹೊರಟು, ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದ್ಧತೆಗಳನ್ನೂ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡು, ಅಂತಿಮ ವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೂ ಮಹತ್ವದ ಕಾಣಿಕೆ ಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟ ಈ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಮುಂದಿನ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಪರಿಚಯಿಸಿಕೊಳ್ಳೋಣ.

ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡನ ಪ್ರಯೋಗಗಳು

ವ್ಸೆವೆಲೋದ್ ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್ (೧೮೭೪–೧೯೪೦) ರಷಿಯಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮಾಸ್ಕೋ ಆರ್ಟ್ ಥೇಟರಿನಲ್ಲಿ ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ನಟ; ನಿರ್ದೇಶಕ ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಪಟ್ಟ ಶಿಷ್ಯ. ಈ ಗುರುಶಿಷ್ಯರ ನಡುವೆ ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಪ್ರೀತಿ ದ್ವೇಷದ ಸಂಬಂಧ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಹಲವು ಬಾರಿ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ದರು; ಮತ್ತೆ, ಕಟುವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸಿಕೊಂಡರು. ಆರ್ಟ್ ಥೇಟರಿನ ಆರಂಭದ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲೇ ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್, ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ ವಾಸ್ತವವಾದದ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸತೊಡಗಿದ್ದ; ಚೆಕಾಫನ ನಾಟಕಗಳ ಸತ್ವ ಅದರ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿಲ್ಲ, ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿದೆ ಎಂದು ಪದೇ ಪದೇ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ. ಇಂಥ ವಿರೋಧದ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ, ೧೯೦೨ ರಲ್ಲಿ ಆತ, ಆರ್ಟ್ ಥೇಟರನ್ನು ಬಿಟ್ಟ. ಕೆಲವು ವರ್ಷ ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿ, ಮತ್ತೆ ೧೯೦೫ರಲ್ಲಿ, ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಆಹ್ವಾನದಿಂದಲೇ ಆರ್ಟ್ ಥೇಟರಿಗೆ ಮರಳಿದ; ಅಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ಸ್ಟುಡಿಯೋದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥನಾದ.

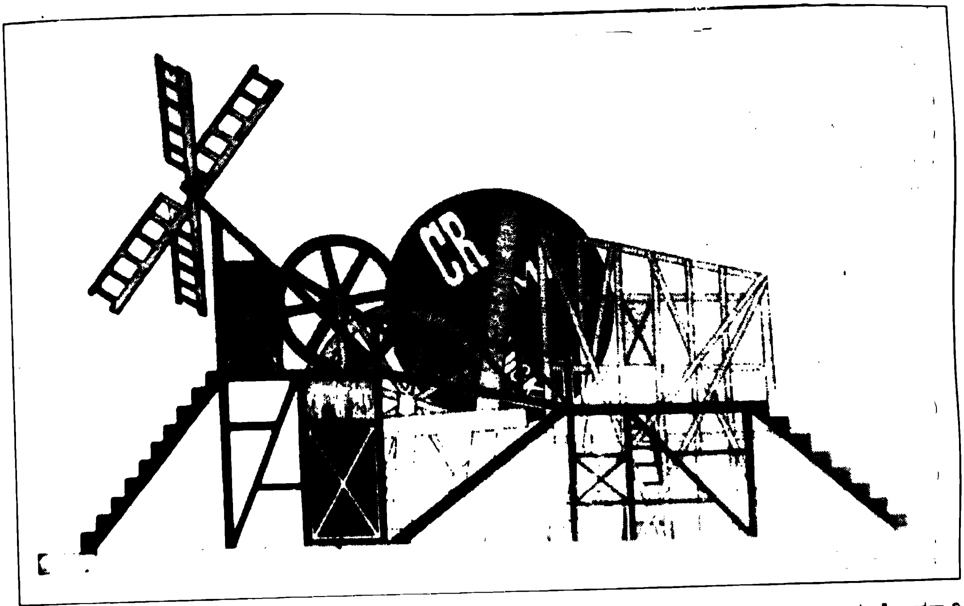
ಇಲ್ಲೇ ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್‌ನ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಳಹುಗಳು ಹುಟ್ಟಿದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ಆತ, ಮೆಟರ್‌ಲಿಂಕನೇ ಮೊದಲಾದ ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡ. ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಚಿತ್ರಕಾರರನ್ನು ಕರೆಸಿ ಅವರಿಂದ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಸಿದ, ವಿವಿಧ ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಅಭಿನಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದ. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಈತನೇ 'ಶೈಲೀಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯೊಂದರ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಎಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಹಂತದಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ಪ್ರಯತ್ನ, ಸಹಜವಾಗಿಯೇ, ಆರ್ಟ್ ಥೇಟರಿನ ಉಳಿದ ಸಾಧನೆಗಳಿಗೆ ಸರಿಗಟ್ಟುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ, ಈತನ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ವಿಫಲವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಯಿತು; ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್ ಮತ್ತೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಬಿದ್ದ.

ಅಲ್ಲಿಂದ ೧೯೧೭ರ ವರೆಗೆ ಈತ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಪೀಟರ್ಸ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಒಂದು ರೆಪರ್ಟರಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಇಂಪೀರಿಯಲ್ ಥೇಟರಿನಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಹಿಂದಿದ್ದ ಸಮಾನ ಆಸಕ್ತಿಯೆಂದರೆ– ಬೇರೆಬೇರೆ ಕಾಲ–ದೇಶಗಳ ವಾಸ್ತವೇತರ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಹುಡುಕಾಟ ಮತ್ತು ಅಂಥ ತಂತ್ರಗಳ ಅಳವಡಿಕೆ. ಈ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ಆತ ಚೀನಾ ಮತ್ತು ಜಪಾನಿನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅಭಿನಯಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿದ, ಭಾರತೀಯ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ, ಕಮೆಡಿಯಾ ಡೆಲ್ ಆರ್ಟೆಯ ಸಿದ್ಧ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಬಳಸಿನೋಡಿದ, ಮಧ್ಯಯುಗದ ತಿರುಗಾಡುವ ರಂಗತಂಡಗಳ ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡ ಮತ್ತು ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಇದ್ದ ಸರ್ಕಸ್, ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ಹಾಲ್‌ಗಳಂತಹ ಜನಪ್ರಿಯ ಆಟಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡ. ಈ ಅವಧಿಯ ಈತನ ಒಂದು ಮುಖ್ಯಪ್ರಯೋಗ– ಫೇರ್ ಗ್ರೌಂಡ್ ಬೂತ್ ಇಂಥ ರಂಗಸಂಗಮಕ್ಕೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಯೆಂಬಂತಿತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಬಂದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿ ವಿಭಜಿತವಾಗಿತ್ತು– ಮೆಚ್ಚಿದವರು ಇದನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಸ ಹಾದಿಯೆಂದು ಹೊಗಳಿದರು, ಟೀಕಾಕಾರರು ಇದು ಅರ್ಥಹೀನ ವಿವಿಧ ವಿನೋದಾವಳಿ ಎಂದು ಜರೆದರು. ಪ್ರಾಯಶಃ, ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಲ್ಲೂ ಸತ್ಯವಿತ್ತು– ಈ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡನ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಾಂತ್ರಿಕ ಚೌಕಟ್ಟು ತಯಾರಾಗಿತ್ತು; ಆದರೆ, ಇದಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂ ಸಮರ್ಥ ಉದ್ದೇಶ, ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಬೆಂಬಲ ದೊರೆತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಇಂಥ ಉದ್ದೇಶ, ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ೧೯೧೭ರ ನಂತರ, ರಷಿಯನ್ ಕ್ರಾಂತಿಯ ಬಳಿಕ. ಕ್ರಾಂತಿ ಆಗಷ್ಟೇ ಮುಗಿದಿದ್ದ ಆ ಅನಿಶ್ಚಯ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೇ ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್ ಅತ್ಯಂತ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಬೊಲ್ಶೆವಿಕರನ್ನು ಕೂಡಿಕೊಂಡ; ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕವಿ ಮಯಾಕೋವ್‌ಸ್ಕಿಯೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿ, ರಾಜಕೀಯಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಬಳಸುವ ಮಾರ್ಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹುಡುಕಾಡಿದ. ಈ ಕಾಲದ ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟ್ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಎರಡು ವಿಭಿನ್ನ ಧೋರಣೆಗಳಿದ್ದವು. ಒಂದು ಧೋರಣೆ– ಹಳೆಯ ಮೇರುಕೃತಿಗಳನ್ನೇ ಪೋಷಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದಕ್ಕೆ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟರೆ, ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್ ವಕ್ತಾರನಾಗಿದ್ದ ಇನ್ನೊಂದು ಧೋರಣೆ– ಹೊಸ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಕಲೆಗಳೇ ಹುಟ್ಟಬೇಕೆಂದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿತು. ತನ್ನ ರಂಗಶೈಲಿ ಇಂಥ ಹೊಸಕಲೆಗಳಲ್ಲೊಂದು ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದ ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್, ಅದಕ್ಕೆ 'ಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಟಿವಿಸ್ಟ್ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿಕೊಂಡ. ಒಂದು ಆದರ್ಶ ಯಂತ್ರದ ಹಾಗೆ ಕಲೆಯೂ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿರಬೇಕು. ಅನಗತ್ಯ ಅಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಪಯುಕ್ತವಾದ್ದಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿರಬೇಕು ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಭಾವಸಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಆವರಿಸದೇ ಅವರನ್ನು ಚಿಂತನೆಗೆ ಹಚ್ಚಬೇಕು– ಇತ್ಯಾದಿ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನು ಈ ಪಂಥಕ್ಕೆ ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್ ಅನ್ವಯಿಸಿದ. ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್‌ನ ಈ ಕಾಲದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ತುಸು ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಗುಣವಿದೆ– ಏಣಿ, ಚಕ್ರ, ಲೋಹದ ಹಂದರಗಳು– ಮುಂತಾದ ಯಂತ್ರ ಪ್ರತಿಮೆಗಳೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಯಂತ್ರ ಲೋಕದ ಸಂಭ್ರಮವನ್ನು ಆಚರಿಸುವ ಪ್ರದರ್ಶನಶೈಲಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್ ಮುಂದಿಟ್ಟ ಇನ್ನೊಂದು ಸಿದ್ಧಾಂತ– ಜೀವಯಂತ್ರ ತತ್ವ ಅಥವಾ ಬಯೋಮೆಕಾನಿಕ್ಸ್. ಇದು, ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯಪದ್ಧತಿ; ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಎದುರುಮುಖದ್ದು. ಈ ಪದ್ಧತಿಯ ಪ್ರಕಾರ, ಅಭಿನಯದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅಗತ್ಯ– ದೇಹ ಮತ್ತು ಸ್ನಾಯುಗಳ ಹತೋಟಿ. ದೇಹ ಮತ್ತು ಸ್ನಾಯುಗಳ ನಿಖರವಾದ ಬಳಕೆಯಿಂದಲೇ ಅಗತ್ಯವಾದ ಭಾವಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು– ಎಂಬುದು ಈ ಪದ್ಧತಿಯ ನಂಬುಗೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಒಬ್ಬ ನಟ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ ಎನ್ನಿ. ಆತ, ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿಯವನಾದರೆ, ತನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನ ಕಡೆಯಿಂದ ಆ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ; ಭಾವಸ್ಮೃತಿಯ ಬೆಂಬಲದಿಂದ ಅಗತ್ಯವಾದ ಭಾವಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದೇ, ಒಬ್ಬ ಜೀವಯಂತ್ರ ತತ್ವದ ನಟ, ಮೊದಲು ಆ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ 'ಸ್ನಾಯುಸ್ಥಿತಿ'ಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಆಗ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಭಾವಸ್ಥಿತಿ ತಾನಾಗಿಯೇ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್‌ನ ಪ್ರಕಾರ ಪ್ರಪಂಚದ ಹಲವು ವಾಸ್ತವೇತರ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು– ಕಮೆಡಿಯಾ ಡೆಲ್ ಆರ್ಟೆ, ನೋಹ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಮೊದಲಾದವು– ಅನುಸರಿಸುವ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗ ಇದೇ. ಇದೇ ಜಾಡು ಹಿಡಿದು ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್‌ನೂ ದೈಹಿಕ ಅಭ್ಯಾಸಗಳೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವ ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣವೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ; ಅದನ್ನು ತನ್ನ ತಂಡದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಯೂ ನೋಡಿದ.[೫]

ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್‌ನ ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟ್ ಪಕ್ಷಕ್ಕೇ ಅತಿರೇಕ ಎಂದು ಕಾಣಿಸಿದರೂ ನಿಜವಾಗಿ, ಆತನಿಗೆ ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟರಂಗಶೈಲಿಯ ಹಿಡಿತ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆಯೇ. ೧೯೨೬ರಲ್ಲಿ ಆತ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಗೊಗೋಲನ ಇನ್‌ಸ್ಪೆಕ್ಟರ್ ಜನರಲ್ ಪ್ರಯೋಗ– ಇದಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆ. ಸುಮಾರು ೯೦ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಗೊಗೋಲ್ ರಚಿಸಿದ್ದ ಈ ಪ್ರಹಸನದಲ್ಲಿ



೬.೨೪. ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡನ ಒಂದು ಕನ್‌ಸ್ಟ್ರಕ್ಟಿವಿಸ್ಟ್ ವಿನ್ಯಾಸ; ಆತನ ಮ್ಯಾಗ್ನಾನಿಮಸ್ ಕುಕೂಲ್ಡ್ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ರೂಪಿತವಾದದ್ದು.

ಒಂದು ಪುಟ್ಟ ಪೇಟೆಯ ಜನ, ದಾರಿಹೋಕನೊಬ್ಬನನ್ನು ಸರ್ಕಾರಿ ಅಧಿಕಾರಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಪೆಗ್ಗುಬೀಳುವ ಕಥಾನಕವಿತ್ತು. ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್ ಕ್ರಾಂತಿಪೂರ್ವ ರಷಿಯಾದಲ್ಲಿ ಕೂರಿಸಿದ; ಗೊಗೋಲನ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಮುರಿದು ೧೫ 'ಘಟನೆ'ಗಳಾಗಿ ವಿಭಜಿಸಿಕೊಂಡ. ಇದನ್ನು ಜೋಡಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಮೂಕಾಭಿನಯದ ಹೊಸ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ; ಸ್ತಬ್ಧಚಿತ್ರಗಳ ಹಲವು ತುಣುಕುಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿದ. ಅರ್ಧವೃತ್ತಾಕಾರದ, ಹದಿನೈದು ಬಾಗಿಲುಗಳಿರುವ ಮರದ ಕಟಾಂಜನ ಈ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಖಾಯಂ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರತಿ ಘಟನೆಗೂ ಆ ಕಟಾಂಜನದ ಒಂದೊಂದು ಬಾಗಿಲು ತೆರೆದು ಅಲ್ಲಿಂದ ಗಾಲಿಯ ಮೇಲೆ ಕೂರಿಸಿದ ಒಂದು ಪ್ಲಾಟ್‌ಫಾರ್ಮ್ ಹೊರಬರುತ್ತಿತ್ತು; ಅದರ ಮೇಲೆ ಆಯಾ ಘಟನೆಯ ನಿಶ್ಚಲಚಿತ್ರವಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಆಮೇಲೆ ಆ ಘಟನೆ ನಡೆದು ತುದಿಗೆ ಮತ್ತೆ ಆ ದೃಶ್ಯ ನಿಶ್ಚಲಚಿತ್ರವಾಗುತ್ತಿತ್ತು, ಪ್ಲಾಟ್‌ಫಾರ್ಮ್ ಒಳಗೆ ಸರಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಟಕದ ಒಂದು ಉತ್ತುಂಗ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಹದಿನೈದೂ ಬಾಗಿಲುಗಳು ಒಟ್ಟಿಗೇ ತೆರೆದು, ಅದರಿಂದ ಹದಿನೈದು ಕೈಗಳು ಹೊರಬಂದು 'ಇನ್‌ಸ್ಪೆಕ್ಟರ'ನಿಗೆ ಲಂಚಕೊಡುತ್ತಿದ್ದವು. ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಇದ್ದ ಇಂಥ ಶೈಲೀಕರಣವನ್ನು ಸಂಗೀತವು ಜೋಡಿಸಿ ಹೆಣೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅಂತಿಮ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಈತ ಖೋಟಾ ಇನ್‌ಸ್ಪೆಕ್ಟರ್ ಎಂಬುದು ಬಯಲಾದಾಗ, ನಿಜವಾದ ಇನ್‌ಸ್ಪೆಕ್ಟರನ ಆಗಮನವನ್ನು ಸಾರುವ ಭಾರೀ ಫಲಕ ಮೇಲಿನಿಂದಿಳಿದು ಇಡಿಯ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಮುಚ್ಚುತ್ತಿತ್ತು; ಆ ಫಲಕ ಮತ್ತೆ ಮೇಲೇರಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ನಟರ ಬದಲು ಮೇಣದ ಬೊಂಬೆಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಹೀಗೆ, ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡನ ಎಲ್ಲ ರಂಗ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನೂ, ರಂಗಾನುಭವಗಳನ್ನೂ ಪಾಕಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡು ಹುಟ್ಟಿದ ಈ ಪ್ರಯೋಗವು ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ 'ರಂಗಕೃತಿ'ಗಳಲ್ಲೊಂದು ಎಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದೆ.

ಇಂಥ ಯಶಸ್ಸು ದಕ್ಕಿದರೂ, ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್‌ನ ಬದುಕು ಮುಗಿದದ್ದು– ವಿಫಲತೆಯ ಛಾಯೆಯಿಂದಲೇ. ೧೯೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಈತನಿಗೂ ಸ್ಟಾಲಿನ್ ಸರ್ಕಾರಕ್ಕೂ ಬೆಳೆದ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯದಿಂದಾಗಿ, ಈತನನ್ನು ಸಮಾಜವಾದಿ ಕಲೆಯ ವಿರೋಧಿಯೆಂದೂ, ಅನುಪಯುಕ್ತ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲಕಳೆಯುವ ಪ್ರತಿಗಾಮಿಯೆಂದೂ ದೂಷಿಸಲಾಯಿತು. ಈತ ಸತ್ತಿದ್ದು ಮಾಸ್ಕೋದ ಒಂದು ಬಂದೀಖಾನೆಯಲ್ಲಿ, ಪ್ರಾಯಶಃ, ಮರಣದಂಡನೆಯ ಶಿಕ್ಷೆಯಿಂದ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ, ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್‌ನ ರಂಗಕಲ್ಪನೆ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಮೊದಲಾದ ಕಡೆ, ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡುಹೋಯಿತು.

ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ

೧೯೩೦ರ ವರೆಗೂ ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್‌ನ ಪರಿಚಯ ಜರ್ಮನಿಗೆ ಆಗಿರದಿದ್ದರೂ, ಅಂಥದೇ ರಾಜಕೀಯ ಬದ್ಧತೆ-ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಗಳಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದು ೨೦ರ ದಶಕದಲ್ಲೇ ಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಈ ರಂಗಚಳುವಳಿಯ ಮೂಲಪುರುಷ- ಎರ್ವಿನ್ ಪಿಸ್ಕೇಟರ್ (೧೮೯೩-೧೯೬೬).

ಪಿಸ್ಕೇಟರನ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಿದ್ಧಾಂತ-ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಹಂದರ ತಯಾರಾಯಿತು. ೧೯೨೦ರ ಬರ್ಲಿನ್‌ನಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಲಿಟೇರಿಯನ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಎಂಬ ತಂಡವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ ಪಿಸ್ಕೇಟರ್, ಕಾರ್ಮಿಕವರ್ಗದ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಹಂಬಲವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ. ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ ವಾಸ್ತವವಾದ ಮತ್ತು ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸಂಗಳ ಉತ್ತಮ ಗುಣಗಳನ್ನು ಸಹಯೋಗಗೊಳಿಸುವುದು ಪಿಸ್ಕೇಟರನ ಗುರಿಯಾಗಿತ್ತು. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾಳಜಿ ಬೇಕು, ಆದರೆ ಯಥಾಸ್ಥಿತಿವಾದ ಬೇಡ; ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬದಲಾವಣೆಯ ಹಂಬಲ ಬೇಕು, ಆದರೆ ಹತಾಶೆ ಬೇಡ- ಇದು ಪಿಸ್ಕೇಟರನ ಆಯ್ಕೆ. ಈ ನೆಲಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ಸರಳವಾದ ಆದರೆ, ಆಕರ್ಷಕವಾದ ರಂಗಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಬೇಕು, ಅದನ್ನು ಕಾರ್ಮಿಕ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ಜಯಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಬೇಕು, ರಂಗಭೂಮಿ ಉದ್ಯಮವಾಗದೇ ಹವ್ಯಾಸಿ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯಬೇಕು-ಇತ್ಯಾದಿ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಪಿಸ್ಕೇಟರ್ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ.

ಇಂಥ ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನೂ, ಹವ್ಯಾಸಿ ಮಿತಿಯನ್ನೂ ಹೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ತಂಡಕ್ಕೆ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ತಂತ್ರಗಳು ಅಗತ್ಯವಾದವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ- ಊರಿನ ಒಂದು ಬೃಹತ್ ರಸ್ತೆಯನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಭಾರೀ ರಂಗಪರಿಕರಗಳು ಬೇಕು, ಅದರ ಬದಲು ಆ ರಸ್ತೆಯ ಒಂದು ಚಿತ್ರಪಟವನ್ನು ರಂಗದ ಹಿಂಬದಿಗೆ ನೇತುಹಾಕಿದರೆ ಸಾಕು- ಎಂದು ಈ ತಂಡ ಯೋಚಿಸಿತು. ಹಾಗೆಯೇ, ಕಾರ್ಮಿಕವರ್ಗಕ್ಕೆ ವರ್ತಮಾನ ರಾಜಕೀಯದ ಅರಿವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಕಥೆ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಸ್ಲೈಡುಗಳ ಮೂಲಕ ಸೂಚಿಸುತ್ತ ಹೋಗಬಹುದು- ಎಂದು ಈ ತಂಡ ಯೋಜಿಸಿತು. ಹೀಗೆ, ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯ ಒತ್ತಡದಲ್ಲೇ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದೊಂದೇ ತಂತ್ರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ರೂಪುತಳೆಯತೊಡಗಿದವು.

೧೯೨೭ರಿಂದ ಮುಂದೆ, ಪಿಸ್ಕೇಟರನ ಪ್ರಯೋಗವು ಈ ಹವ್ಯಾಸಿ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆಗ, ಈ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಪಿಸ್ಕೇಟರ್ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಬೆಳೆಸುತ್ತ ಹೋದ. ಸ್ಲೈಡುಗಳ ಜತೆ ವಾರ್ತಾಚಿತ್ರದ ತುಣುಕುಗಳು ಬಂದವು; ಸೂಚಕ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗಳನ್ನೇ ಬೃಹತ್ ರಂಗಯಂತ್ರಗಳ ನೆರವಿನೊಂದಿಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಯಿತು. ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗವೊಂದರಲ್ಲಿ ಪಿಸ್ಕೇಟರನ ಜತೆಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡವನು- ಯುವ ನಾಟಕಕಾರ ಬ್ರೆಖ್ಟ್. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ, ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಈ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡ. ಪ್ರಚಾರ ಮಾಧ್ಯಮ ಎನ್ನುವ ಹಾಗಿದ್ದ ಪಿಸ್ಕೇಟರನ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ರೂಪುಕೊಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂವಹನೆಯ ಕಲೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿದ; ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಈ ಶತಮಾನದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಕಲಾಮಾರ್ಗ ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟ.

ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ (೧೮೯೮-೧೯೫೬) ಮೊದಲು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು ಒಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ. ೧೯೨೭ರಲ್ಲಿ ಗುಡ್ ಸೋಲ್ಜರ್ ಶ್ವೇಕ್ ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಪಿಸ್ಕೇಟರನ ಜತೆಗೆ ಸೇರಿದಾಗ, ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನಿಗೆ ಹೊಸ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಪ್ರಪಂಚ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿತು. ಮರುವರ್ಷ ಬ್ರೆಖ್ಟ್, ಕರ್ಟ್ ವೈಲ್ ಎಂಬ ಸಂಗೀತಗಾರನೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿ ತನ್ನ ಹೊಸ ಸಂಗೀತನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ. ಈ ಪ್ರಯೋಗ-ಥ್ರೀ ಪೆನ್ನಿ ಒಪೇರಾ- ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿ ೪೦೦ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕಂಡಿತು. ಸ್ವತಃ ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನಿಗೆ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇದು ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶಕ್ತಿಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳನ್ನು ಮನವರಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು.

ಥ್ರೀ ಪೆನ್ನಿ ಒಪೆರಾದಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಖ್ಟ್, ಸಂಗೀತವನ್ನು ಭಾವೋದ್ದೀಪನ ಸಾಧನವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳದೇ ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಗೆ, ಕಥಾ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಇದರಿಂದ ಹೊಸ ರಂಗಸಂರಚನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು- ಹಾಡುಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಿರೂಪಣಾಕ್ರಮ ಮುರಿಯಿತು; ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಸನ್ನಿವೇಶ-ಪಾತ್ರಕಲ್ಪನೆಗಳು ಭಗ್ನವಾದವು; ಹೊಸ ರೀತಿಯ ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಅಭಿನಯ ಕ್ರಮವೊಂದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ಸಂರಚನೆಗಳಿಗೆ ಪಿಸ್ಕೇಟರನಿಂದ ಕಲಿತ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಕಟ್ಟಡವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ, ೧೯೪೯ರ ವರೆಗೂ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿವಿಧ ರೂಪ-ರಚನೆಗಳು ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋದವು. ೧೯೪೯ರಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಪೂರ್ವಜರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ; ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಂಗತಂಡ ಬರ್ಲಿನರ್ ಎನ್‌ಸಾಂಬಲ್‌ನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಸಿದ. ಅಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗಚಿಂತನೆಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಗೊಂಡವು. ಈ ಎಲ್ಲ ಸಿದ್ಧಾಂತ-ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಒಟ್ಟೂ

ಮೊತ್ತವನ್ನೇ ನಾವಿವತ್ತು ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ.

ಎಪಿಕ್ ರಂಗಸಿದ್ಧಾಂತ ನಿಂತಿರುವುದು ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಕೇಂದ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯ ಮೇಲೆ. ಜರ್ಮನ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ Verfremdung ಎಂದು ಕರೆಯಲಾದ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಏಲಿಯನೇಶನ್ ಅಥವಾ ಎ–ಇಫೆಕ್ಟ್ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ. ಭಾವ ದೂರಸ್ಥಿತಿ, ಅನ್ಯೀಕರಣ– ಇತ್ಯಾದಿ ಶಬ್ದಛಾಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಿಸಬಹುದಾದ ಈ ಕಲ್ಪನೆಯು ಮೂಲತಃ– ಸಹಾನುಭೂತಿ, ಸಹಾನುಭವ, ತಲ್ಲೀನತೆಗಳಿಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದದ್ದು. ವ್ಯಾಗ್ನರ್‌ನ ಪ್ರಯೋಗ, ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿ, ಕ್ರೇಗ್‌ನ ರಂಗತಂತ್ರ– ಮೊದಲಾದ ರಮ್ಯ ಹಾಗೂ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಂಗಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನವಾಗಿರುವ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶ–ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಸಹಾನುಭವದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದು ತಲ್ಲೀನಗೊಳಿಸುವುದು. ಅರ್ಥಾತ್ ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೂ ಭ್ರಮೆ ಯಾ ವಾಸ್ತವದ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮೇಲೆ 'ಮೋಡಿಹಾಕುತ್ತವೆ'; ಆ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಮುಳುಗಿಸಿ ಆತ ಇದನ್ನು ತಟಸ್ಥನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ–ಪ್ರೇಕ್ಷಕನು ಒಂದು ಅನುಭವವನ್ನು 'ಎದುರಿಸುವಂತೆ' ಮಾಡುತ್ತದೆ; ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದೂ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ; ಕ್ರಿಯಾಶೀಲನಾಗುವಂತೆ ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾರ್ಲ್‌ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ಒಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹೇಳಿಕೆಯಿದೆಯಲ್ಲ– "ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು ಈ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ನಾನಾರೀತಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾರೆ, ಆದರೆ ನನ್ನ ಉದ್ದೇಶ, ಈ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವುದು"– ಈ ಹೇಳಿಕೆಯ ರಂಗ ರೂಪಾಂತರವೇ ಏಲಿಯನೇಶನ್ ಸಿದ್ಧಾಂತ ಎಂದೂ ಹೇಳಬಹುದು.

ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತವು ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿವಿಧ ರಂಗಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ರೀತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಈ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ಎಪಿಕ್ ಅಭಿನಯ ತತ್ವವನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಈ ತತ್ವದ ಪ್ರಕಾರ– ಒಬ್ಬ ನಟ ಅಥವಾ ನಟಿ ಒಂದು ಭಾವಸ್ಥಿತಿಯೊಳಕ್ಕೆ ಮುಳುಗಬಾರದು; ಅದರಿಂದ ಒಂದು ಅಂತರವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿಯ ನಟರಂತೆ ತಮ್ಮ ಬಿಗುವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕಳಚಿಕೊಂಡು ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು 'ಬದುಕಲು' ಆರಂಭಿಸಬಾರದು; ಬೌದ್ಧಿಕ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು 'ತೋರಿಸಬೇಕು'. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಎಪಿಕ್ ನಟ– ತಾನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಅಭಿನಯ, ತಾನಿರುವುದು ರಂಗಸ್ಥಳ, ತನ್ನೆದುರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿದ್ದಾರೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಅರಿವುಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಗೋಡೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ನೇರ ಸಂವಹನ ನಡೆಸಬೇಕು. ಇಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಒಬ್ಬ ನಟನಿಗೆ, ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಲೇ ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ನಟನಾಗಿ ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ; ಅಭಿನಯಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಒಂದು 'ಇತಿಹಾಸ' ಎಂಬ ಹಾಗೆ, ನಾವೀಗ 'ವರ್ತಮಾನ'ದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂಬಂತಹ ಕಾಲಾಂತರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಆ ಪಾತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಬರಿಯ ಭಾವುಕರಾಗದೇ ತಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ; ಕ್ರಿಯಾಶೀಲರಾಗುತ್ತಾರೆ– ಹೀಗೆ– ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಅಭಿನಯವನ್ನೂ ಒಂದು ಬೌದ್ಧಿಕ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿದೆ.

ಹಾಗಂತ, ಈ ಅಭಿನಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ 'ಭಾವನೆ'ಯ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ; ಈ ಮಾರ್ಗದ ನಟರು ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಕಠಿಣ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕುವುದೇ ಬೇಕಿಲ್ಲ– ಇತ್ಯಾದಿ ಅಪಾರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಾರದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕಕೇಸಿಯನ್ ಚಾಕ್ ಸರ್ಕಲ್ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ನೋಡಿ. ರಾಜರಾಣಿಯರೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಮಗುವನ್ನು ಮರೆತು ಓಡಿಹೋಗಿದ್ದಾರೆ; ಕೆಲಸದಾಳು ಗ್ರೂಶಾ ಆ ಮಗುವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೊರಡುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಕ್ಷಣವನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸುವ ಒಬ್ಬ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಟಿ– ಮಗುವಿನ ಬಗ್ಗೆ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುವ ಪ್ರೀತಿಕರುಣೆಗಳ ಮಹಾಪೂರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾಳೆ; ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೂ ಈ ಭಾವನೆಯಲ್ಲಿ ತಲ್ಲೀನರಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಅದೇ ಒಬ್ಬ ಎಪಿಕ್ ನಟಿಯಾದರೆ– ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರೀತಿಕರುಣೆಗಳ ಜತೆಗೇ, ಗ್ರೂಶಾ ಎಂಥಾ ಮೂರ್ಖ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ, ಎಂಥಾ ಅಪಾಯದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅರ್ಥಮಾಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಅರ್ಥಾತ್, ಎಂಥಾ ಭಾವುಕ ಕ್ಷಣದಲ್ಲೂ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಮುಳುಗಿಸದ ಅಭಿನಯಪದ್ಧತಿ ಇದು.[೬]

ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಳಿದ ರಂಗಾಂಶಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಇಂಥದೇ ಭಾವದೂರ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಹಲವಾರು ತಂತ್ರಗಳಿವೆ. ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವದ ನಿಖರ ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಇರುವುದಿಲ್ಲ; ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಆಚೆಗೂ ರಂಗಸ್ಥಳ ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬ ಭ್ರಮಾಸೃಷ್ಟಿಯ ಕಸರತ್ತು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ದೃಶ್ಯದ ಉಪಯುಕ್ತ 'ತುಣುಕು'ಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ; ಫರದೆಯೂ ಕೂಡಾ, ಅದನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ ಹಗ್ಗವೂ ಕಾಣಸುವಂತೆ, ರಂಗದ ಅರ್ಧ ಎತ್ತರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮುಚ್ಚುತ್ತದೆ. ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಬದಲಾವಣೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಕಾಣುವಂತೆಯೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ; ಸಂಗೀತಗಾರರು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಕೂರುತ್ತಾರೆ. ಪ್ರಕಾಶಯೋಜನೆಯಲ್ಲೂ ಅಷ್ಟೆ– ದೀಪಗಳನ್ನು ಅಡಗಿಸಿಟ್ಟು ನೆರಳು ಬೆಳಕಿನ

ಭಾವುಕ ತಂತ್ರ- ಭ್ರಮೆಯ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ವಿರೋಧ. ಬದಲು, ದೀಪಗಳು ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ, ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಪ್ರಖರ ಪ್ರಕಾಶ ಇರುವ ಹಾಗೆ ಯೋಜಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ, ಇದಕ್ಕೆ ಮೂಲವಾಗಿರುವ ಏಲಿಯನೇಶನ್ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಮೂಲಕ, ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯು, ತನಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ರಮ್ಯ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ರಂಗ ರೂಪವೊಂದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆ ಎಲ್ಲ ಹಿಂದಿನ ರಂಗ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಬ್ರೆಖ್ಟ್ 'ನಾಟಕೀಯ' ಎಂಬ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಅದಕ್ಕೂ ತನ್ನ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ:

''ನಾಟಕೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ	ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ
-ಕಥಾವಸ್ತು ಮುಖ್ಯ	-ಘಟನಾವಳಿಗಳು ಮುಖ್ಯ
-ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಲೀನಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ	-ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ವೀಕ್ಷಕರಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ.
-ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲತೆಯನ್ನು ತಗ್ಗಿಸುತ್ತದೆ	-ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತದೆ
-ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವ ನೀಡುತ್ತದೆ	-ನಿರ್ಧಾರ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತದೆ
-ಕ್ರಿಯೆ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ	-ಕ್ರಿಯೆ ಚರ್ಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ
-ಮನುಷ್ಯ ಹೀಗೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ	-ಮನುಷ್ಯ ಹೀಗೇಕೆ ಎಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತದೆ.
-ಒಂದು ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತೊಂದು ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಹರಿಯುತ್ತದೆ	-ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ದೃಶ್ಯ
-ಭಾವನೆ ಪ್ರಧಾನ	-ಚಿಂತನೆ ಪ್ರಧಾನ''[2]

೬.೨೫. ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನ 'ಮದರ್ ಕರೇಜ್' ನಾಟಕದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ; ೪೦ರ ದಶಕದ ಬರ್ಲಿನರ್ ಎನ್‌ಸಾಂಬಲ್ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ.



ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಈಗ ನಾವು ಮತ್ತೆ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿದು, ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪೂರಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೂ ಮತ್ತೆ ಸಂಕೇತವಾದದಿಂದಲೇ ಆರಂಭ ವಾಗುತ್ತದೆ; ಬಂದು ನಿಲ್ಲುವುದೂ ನಾಟಕಕಾರ ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನಲ್ಲಿಗೇ.

ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟುವುದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆಯೇ ಸಂಕೇತವಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ಬರತೊಡ ಗಿದ್ದವು– ಎಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಸಂಕೇತವಾದಿ ಕವಿಗಳು ಪೋಷಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದ್ದ ಬೌದ್ಧಿಕ ವಾತಾವರಣದಿಂದಾಗಿ ಅಲ್ಲೇ ಮೊದಲ ಸಂಕೇತವಾದಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಬಂದರು. ಅಂಥ ಮೊದಲಿಗರಲ್ಲೊಬ್ಬ– ಮಾರಿಸ್ ಮೆಟರ್‌ಲಿಂಕ್ (೧೮೬೨–೧೯೪೯). ಮೂಲತಃ ಬೆಲ್ಜಿಯಂನವನಾದ ಈತ ಮೊದಲು ಕಾವ್ಯಕೃಷಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿ ಆಮೇಲೆ ನಾಟಕರಚನೆಗೆ ಕೈಹಾಕಿದ; ಕೆಲವೇ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಸಂಕೇತವಾದಿ ನಾಟಕಕಾರನೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾದ.

ಮೆಟರ್‌ಲಿಂಕನ 'ಪೆಲಿಯಸ್ ಎಂಡ್ ಮೆಲಿಸಾಂದೆ' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಈ ಸಂಕೇತವಾದಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪುರೇಷೆಗಳು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕಥೆ ದಂತಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಹೋಲುವಂಥದು. ಮೆಲಿಸಾಂದೆ ಎಂಬ ಹುಡುಗಿ ಕಾಡಿನ ಸರೋವರದ ಬಳಿ ಒಬ್ಬ ರಾಜಕುಮಾರನಿಗೆ ಸಿಗುತ್ತಾಳೆ, ಆತ ಅವಳನ್ನು ತನ್ನ ದುರ್ಗಕ್ಕೆ ಕರೆತಂದು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ವಿಚಿತ್ರವೆಂಬಂತೆ ಆಕೆಗೂ ರಾಜಕುಮಾರನ ಸಹೋದರ ಪೆಲಿಯಸ್‌ಗೂ ಪ್ರೀತಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಕ್ರುದ್ಧನಾದ ರಾಜ ಕುಮಾರ ಪೆಲಿಯಸ್‌ನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ, ಆಕೆಯೂ ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ, ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ದಂತಕಥೆ ಅಷ್ಟೇನೂ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ, ಅದು ನಡೆಯುವ ವಾತಾವರಣ ಮುಖ್ಯ. ದಟ್ಟಕಾಡಿನ ನಡುವೆ ನಿಂತ ದುರ್ಗ, ದೂರಕ್ಕೆ ಕಿಟಕಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಸಮುದ್ರ, ದುರ್ಗದ ನೆಲದಲ್ಲಿ ತೊಳೆಯಲಾಗದ ರಕ್ತದ ಕಲೆಗಳು, ಎಲ್ಲಿಂದಲೋ ಬರುವ ಅಸಹ್ಯ ವಾಸನೆ, ಕತ್ತಲೆಯ ರಾತ್ರಿ, ಪದೇಪದೇ ಆರುವ ದೀಪಗಳು– ಇಂಥ ವಾಸ್ತವೇತರ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಅತಾರ್ಕಿಕವೆಂಬಂತೆ ಘಟಿಸುವ ಪ್ರೇಮದುರಂತ– ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ತರ್ಕ–ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠತೆಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಅರಿಯಹೊರಟಿದ್ದ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ, ಮೆಟರ್‌ಲಿಂಕನ ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳು ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಗಳ ಆಚಿನ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹಿಡಿಯಹೊರಟಿದ್ದವು; ಸಾಂದ್ರಸಂಕೇತಗಳ ಅಗಮ್ಯ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಅನುಭವಗಳನ್ನೇ ಕಾಣಹೊರಟಿದ್ದವು. ಇದು–ಸಂಕೇತ ವಾದ ತುಳಿದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಹಾದಿ.

ಈ ಸಂಕೇತವಾದ ಯಾವತ್ತೂ ಒಂದು ಪ್ರಬಲ ಪಂಥವಾಗಿ ಬೆಳೆಯದೇ ಹೋದರೂ ಯುರೋಪಿನಾದ್ಯಂತ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಇದರ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರು. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಆಸ್ಕರ್ ವೈಲ್ಡ್ (೧೮೫೪–೧೯೦೦) ಇಂಥ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಎನ್ನಬಹುದಾದರೆ ಐರ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರ ಒಂದು ಸರಣಿಯೇ ಈ ಪಂಥದ ಶಾಖೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿತು. ಇವರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯನಾದವನು ಜಾನ್ ಮಿಲಿಂಗ್‌ಟನ್ ಸಿಂಜ್ (೧೮೭೧–೧೯೦೯). ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತವಾದಗಳನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಮಿಲಾಯಿಸಿರುವ ಸಿಂಜನ ನಾಟಕಗಳು ಸಾದಾ ಸಂದರ್ಭ–ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೇ ಪುರಾಣದ ಘನತೆ–ಗಾಂಭೀರ್ಯಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತವೆ. ಈತನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಿರುನಾಟಕ–ರೈಡರ್ಸ್ ಟು ದ ಸೀ– ಇದಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆ. ಸಮುದ್ರತೀರದಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ಒಬ್ಬ ಬೆಸ್ತರ ಮುದುಕಿ, ತನ್ನ ಗಂಡ ಮತ್ತು ಐದು ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಸಮುದ್ರದಿಂದಾಗಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾಳೆ. ಉಳಿದ ಒಬ್ಬನೇ ಮಗನೂ ಈಕೆಯ ಮಾತು ಕೇಳದೆ ಸಮುದ್ರಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಅಂತಿಮ ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಆ ಮುದುಕಿ ದುಃಖವನ್ನು ಮೀರುತ್ತಾಳೆ; ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸಮುದ್ರಕ್ಕೆ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟ 'ಶಾಂತಿ'ಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಪುಟ್ಟ ಐರಿಷ್ ಹಳ್ಳಿಯ ಕಥೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಮನುಷ್ಯ–ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಘರ್ಷಣೆ– ಇಂಥ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಹಯೋಗ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ.

ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಮತ್ತು ಸಂಕೇತವಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೇ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ನಾಟಕಕಾರನೊಬ್ಬ ಇವೆರಡೂ ಪಂಥಕ್ಕೆ ಸೇರದ ವಿಚಿತ್ರ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಬರೆದು ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ದಾಖಲಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಫ್ರೆಡ್ ಜಾರಿ (೧೮೭೩–೧೯೦೭) ಎಂಬ ಈ ನಾಟಕಕಾರ ಬರೆದದ್ದು ಮೂಲತಃ ಒಂದೇ ನಾಟಕವನ್ನು. ಉಬುರಾಯ್ ಎಂಬ ಈ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರ ಉಬು. ಆತ ಮೂರ್ಖ, ಕೊಳಕ, ಹಿಂಸ್ರಪಶು, ಯಾವುದೇ ನೈತಿಕ ಮುಲಾಜುಗಳಿಲ್ಲದ ದೈತ್ಯ. ಆ ಕಾಲದ ಬೂರ್ಜ್ವಾ ವರ್ಗದ ಎಲ್ಲ ಕೊಳಕುಗಳ ಸಾಂದ್ರರೂಪದಂತಿರುವ ಈ ಉಬು ಏನೇನೋ ಕಸರತ್ತುಗಳನ್ನು ಮಾಡಿ ಪೋಲೆಂಡಿನ ರಾಜನಾಗುತ್ತಾನೆ, ವಾಮಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕಡೆಗೂ ಜನ ಅವನನ್ನು ಅಲ್ಲಿಂದ ಓಡಿಸಿದಾಗ ಆತ ಮತ್ತೊಂದು ಊರು ಸೇರಿ ತನ್ನ ಕಾಯಕ ಮುಂದುವರೆಸುವ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ! ಖಂಡತುಂಡ ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಭಂಡಮಾತುಗಳು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ತುಂಬಿದ್ದ ಈ ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆದಾಗ, ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಅರ್ಧದಷ್ಟು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಎದ್ದುಹೋದರಂತೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ

ಈ ನಾಟಕದ ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಲಿಕ್ಕೆ ಎರಡು ದಶಕಗಳಷ್ಟು ಕಾಯಬೇಕಾಯಿತು. ಹೀಗೆ, ತನ್ನ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಂದಿದ್ದ ಈ ನಾಟಕವು ಯುರೋಪಿನ ಮುಂದಿನ ನಾಟಕ ಮಾರ್ಗಗಳಿಗೆ ಮುನ್ಸೂಚನೆ- ಎಂಬಂತಿದೆ.

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದ ಇತ್ಯಾದಿ

ಮೊದಲನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಬಳಿಕ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತವಾದದ ಪ್ರಭಾವ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಇಳಿಯಿತು. ಯುದ್ಧದ ಆಘಾತವು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಕಟುವಾದ, ವಾಸ್ತವವಿರೋಧಿಯಾದ ಪಂಥಗಳು ಅಗತ್ಯವಾಗುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿತು. ಇಂಥ ಪಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೂ, ಇದರಿಂದ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ-ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನೂ ನೋಡೋಣ.

ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ನಾಟಕ ಪಂಥದ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಳ- ಜರ್ಮನಿ; ಈ ಪಂಥವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಇಬ್ಬರು ಪ್ರಮುಖರು- ಜಾರ್ಜ್ ಕೈಸರ್ (೧೮೭೮-೧೯೪೫) ಮತ್ತು ಅರ್ನೆಸ್ಟ್ ಟಾಲರ್ (೧೮೯೩-೧೯೩೯). ಕೈಸರನ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕೃತಿ- ಫ್ರಂ ಮಾರ್ನ್ ಟು ಮಿಡ್‌ನೈಟ್ ಎಂಬ 'ಆಧುನಿಕ ನೀತಿನಾಟಕ'. ತನ್ನ ಬರಡು ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಬೇಸತ್ತ ಬ್ಯಾಂಕ್ ಕ್ಯಾಶಿಯರನೊಬ್ಬ ಮಧ್ಯಯುಗದ 'ಎವ್ವೆರಿ ಮ್ಯಾನ್'ನಂತೆ ತನ್ನ ಬದುಕಿಗೆ ಅರ್ಥಕೊಡುವ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ; ಕುಟುಂಬ, ಸಮಾಜ, ಇಂದ್ರಿಯಸುಖ, ಧರ್ಮ- ಎಲ್ಲೂ ಅಂಥ ದಾರಿ ಸಿಗದೆ ತುದಿಗೆ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಮಾರ್ಗದ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಮಾದರಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ; ಸಂದೇಶಕೇಂದ್ರಿತ ವಸ್ತು, ಒಂದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಪಾತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವ ಕಥಾನಕ, ವಾಸ್ತವ-ವಾಸ್ತವೇತರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಮಿಶ್ರಣ, ತಂತಿಸಂದೇಶವನ್ನು ಹೋಲುವ ಮಾತುಗಳು ಮತ್ತು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸಮಾಜದ ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗುವ ಕಥಾ ನಾಯಕನ ಅಂತರ್ಯದ ಆದರ್ಶ, ಇತ್ಯಾದಿ.

ಕಟ್ಟಾ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ನಾಟಕಗಳು ಇದೇ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಬಳಸಿ ಚರ್ವಿತಚರ್ವಣ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ ಈ ಪಂಥದಿಂದ, ಅಥವಾ ಇದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಬೇರೆ ಪಂಥಗಳಿಂದ, ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ಕೆಲವು ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ತಮ್ಮ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ಎತ್ತಿ ಹೇಳಬಹುದಾದ ಅಂಥ ಇಬ್ಬರು ನಾಟಕಕಾರರೆಂದರೆ- ಇಟಲಿಯ ಲುಯಿಗಿ ಪಿರಾಂಡೆಲೊ (೧೮೬೭-೧೯೩೬) ಮತ್ತು ಸ್ಪೆಯಿನಿನ ಫೆಡರಿಕೋ ಗಾರ್ಸಿಯಾ ಲೋರ್ಕಾ (೧೮೯೮-೧೯೩೬).

ಪಿರಾಂಡೆಲೋನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪದೇ ಪದೇ ಕಾಣಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ವಸ್ತು-ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಮುಖವಾಡಗಳು. ಸಮಾಜ, ಕುಟುಂಬ, ಧರ್ಮ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಮುಖವಾಡಗಳನ್ನು ತೊಡಿಸಿ 'ಪಾತ್ರ'ವಾಗಿಸಿ ಆಡಿಸುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಗೂ ಹುಟ್ಟುವ ಸಂಘರ್ಷ- ಪಿರಾಂಡೆಲೋನ ಆಸಕ್ತಿಯ ಕೇಂದ್ರ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಈತನ 'ಸಿಕ್ಸ್ ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್ಸ್ ಇನ್ ಸರ್ಚ್ ಆಫ್ ಎನ್ ಆಥರ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಾಲೀಮಿಗೆ ಆರುಜನ ವಾಸ್ತವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಬಂದಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ನಾಟಕ ಆಡಿ, ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕವನ್ನೇನೋ ಆಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಮತ್ತೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ನಾಟಕ ಯಾವುದು ವಾಸ್ತವ ಎಂಬ ಗೊಂದಲದ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಮೊದಲುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಪಿರಾಂಡೆಲೋ ರೋಮಿನ ರಂಗತಂಡವೊಂದರ ಮುಖ್ಯಸ್ಥನಾಗಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರ ಲೋರ್ಕಾ ಸ್ಪೆಯಿನಿನ ಹಳ್ಳಿಗಾಡುಗಳನ್ನು ತಿರುಗಾಡುವ ತಂಡವೊಂದಕ್ಕೆ ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿದ್ದ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಆತನ ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಚಿಂತನೆಗಳು ಸ್ಪೆಯಿನಿನ ಜಾನಪದ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಕರಗಿಕೊಂಡು ನಾಟಕಕೃತಿಗಳಾಗಿವೆ. ಸ್ಪೆಯಿನಿನ ಪಾಳೆಯಗಾರಿ ಕುಟುಂಬಗಳ ಪ್ರೇಮ-ಕಾಮ-ಕೊಲೆ-ಸಾಹಸಗಳು ಈತನ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯವಸ್ತುಗಳು. ಈತನ ಬ್ಲಡ್‌ವೆಡಿಂಗ್ ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹುಡುಗಿಯೊಬ್ಬಳನ್ನು ಬೆನ್ನುಹತ್ತಿದ ಇಬ್ಬರು ಗಂಡಸರು ಪರಸ್ಪರ ಕಾದಾಡಿ ಕೊಂದುಕೊಳ್ಳುವ ಕಥೆಯಿದೆ. ಜಾನಪದ ಕಥಾನಕವೊಂದು ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕಗಳ ಆಳವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ವಿಶೇಷ ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿತವಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ, ಮೆಟರ್‌ಲಿಂಕನಿಂದ ಲೋರ್ಕಾನ ವರೆಗೆ, ನಾವು ಗಮನಿಸಿದ ನಾಟಕಕಾರರೆಲ್ಲ ೧೮೯೦-೧೯೪೦ರ ಅವಧಿಯ ವಿವಿಧ ಪಂಥ-ಪ್ರದೇಶಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳು. ಆದರೆ, ಇವರಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಇಬ್ಸೆನ್ ಅಥವಾ ಚೆಕಾಫನಂತೆ ತಮ್ಮ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಮೀರಿ ವ್ಯಾಪಿಸಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾಲದ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಅಂಥ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿರುವ ಒಬ್ಬನೇ ಒಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರ-ಬ್ರೆಖ್ಟ್.

ಶತಮಾನದ ನಾಟಕಕಾರ – ಬ್ರೆಖ್ಟ್

ಇಬ್ಸೆನ್-ಚೆಕಾಫರ ನಂತರದ ಪ್ರಮುಖ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಕಾರನೆಂದೂ, ಯಂತ್ರ ನಾಗರಿಕತೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡ ಏಕೈಕನೆಂದೂ, ಸಮಾಜವಾದಿ ಚಿಂತನೆಯ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯೆಂದೂ- ಬ್ರೆಖ್ಟನಿಗೆ

ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಸಿಕ್ಕಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಹೊರಗೂ ಈತ ಗಣನೀಯ ಪ್ರಚಾರ ಗಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ೧೯೧೮–೪೭ರ ನಡುವೆ ಈತ ಸುಮಾರು ೪೦ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಕಿರು–ದೀರ್ಘ ಕೃತಿಗಳೂ, ಹಲವು ನಾಟಕ ಮಾದರಿಗಳೂ, ಐತಿಹಾಸಿಕ–ಕಾಲ್ಪನಿಕ–ಸಮಕಾಲೀನ ಕಥಾನಕಗಳೂ ಸೇರಿವೆ. ಆದರೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಇದು ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ಬ್ರೆಖ್ಟನದ್ದು ಎನ್ನಿಸುವ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಛಾಪೂ ಇದೆ.

೧೯೧೮ರಲ್ಲಿ 'ಬಾಲ್' ಎಂಬ ನಾಟಕದಿಂದ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ತನ್ನ ನಾಟಕರಚನೆಯ ಬದುಕನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ. ಈ ನಾಟಕವು ಹೆಂಡ–ಹೆಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಬೆನ್ನುಹತ್ತಿ ಹೊರಟ ಒಬ್ಬ 'ಅನೈತಿಕ' ಕವಿಯ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ; ತನ್ನ ವಸ್ತು–ತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಪಂಥದಲ್ಲೂ ಬ್ರೆಖ್ಟನ ಒಲವು ಇದ್ದದ್ದು ಅದರ 'ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ' ಪಂಗಡದ ಜತೆಗೆ; ಅಂತರ್ಮುಖಿಯಾಗಿದ್ದ 'ಅನುಭಾವಿ' ಪಂಗಡದ ಜತೆಗಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಆತನಿಗೆ ಪಿಸ್ಕೇಟರನಂತಹ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳ, ಕರ್ಟ್‌ವೈಲ್‌ನಂತಹ ಸಂಗೀತಕಾರರ ಸಖ್ಯ ಸಿಕ್ಕಿತು; ಈ ಸಹಯೋಗಗಳೇ ಆತನನ್ನು ಎಪಿಕ್ ಮಾರ್ಗದ ಕಡೆ ತಿರುಗಿಸಿದವು.

ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೆ ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ತನ್ನ ಸ್ಪಷ್ಟರೂಪವನ್ನು ಕಾಣಿಸುವುದು– ೧೯೨೮ರ ಥ್ರೀ ಪೆನ್ನಿ ಒಪೆರಾದಲ್ಲಿ. ಒಬ್ಬ ಭಿಕ್ಷುಕರ ತಂಡದ ಮಾಲಿಕ ಮತ್ತು ಒಂದು ಕಳ್ಳರ ತಂಡದ ನಾಯಕ– ಇವರಿಬ್ಬರ ನಡುವಿನ ಈ ಪೈಪೋಟಿಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಂಗೀತನಾಟಕ– ಬೆಗ್ಗರ್ಸ್ ಒಪೆರಾದಿಂದ ಇಡಿಯಾಗಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಇದರ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಲಂಡನ್ನಿನಲ್ಲಿ ಕೂರಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ತನ್ನ ಆರಂಭದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇಂಥ ಅಳವಡಿಕೆಯ ತಂತ್ರ ಮುಂದೆ ಬ್ರೆಖ್ಟನ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಆತನ ಖಾಯಂ ಮಾರ್ಗವಾಯಿತು. ಜತೆಗೆ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಹಲವಾರು ಎಪಿಕ್ ತಂತ್ರಗಳು– ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರ ಏಕಾಂಕಗಳ ಜೋಡಣೆಯೆಂಬಂತೆ ಕಟ್ಟುವುದು, ಕಥೆಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸದ ಉಪಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನೂ, ಹಾಡುಗಳನ್ನೂ ಬಳಸುವುದು, ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವದ ತುಣುಕುಗಳೆಂಬಂತೆ ಕಟ್ಟದೆ ವಿವಿಧ ಧೋರಣೆಗಳ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು– ಇವೆಲ್ಲವೂ ಉದ್ಘಾಟನೆಯಾಗಿದ್ದು ಈ ನಾಟಕದಿಂದಲೇ.

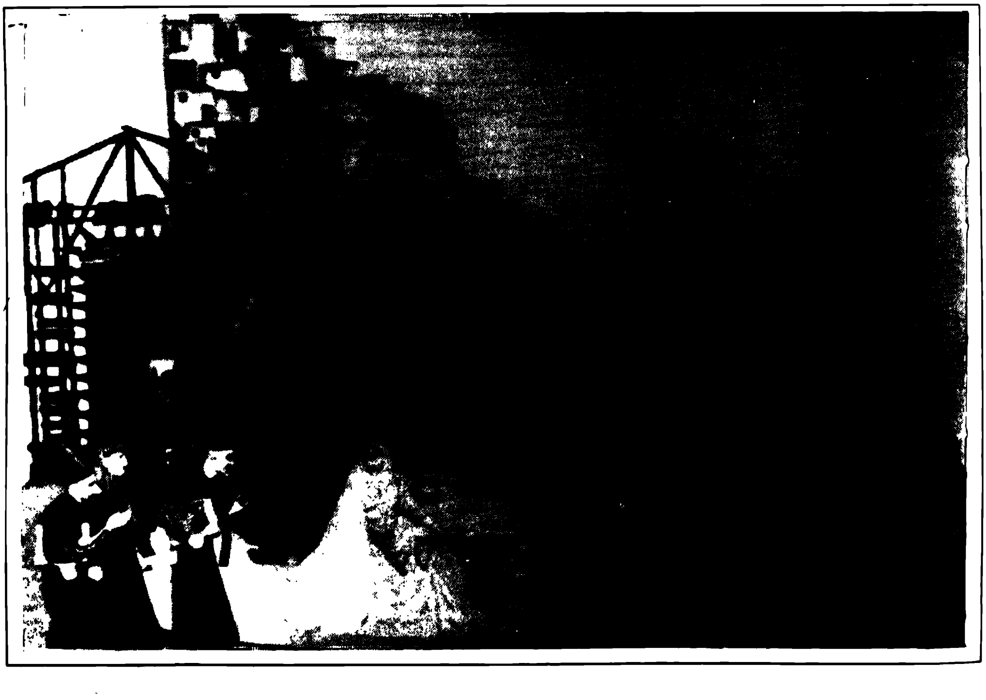
ಥ್ರೀ ಪೆನ್ನಿ ಒಪೆರಾ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿ, ನಾಟಕವಾಗಿ ಅಭೂತಪೂರ್ವ ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸಿದಾಗ ಬ್ರೆಖ್ಟನಿಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯೂ ಬಂತು; ಸಮಸ್ಯೆಗಳೂ ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಬಂದವು. ಆಗ ಪ್ರಬಲರಾಗುತ್ತಿದ್ದ ನಾಜಿಗಳು ಈತನನ್ನು ಅನುಮಾನದಿಂದ ನೋಡಿದರು. ಮುಂದೆ, ನಾಜಿಗಳೇ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ದೇಶಾಂತರ ಹೋಗದೆ ಬೇರೆ ದಾರಿಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ೧೯೩೩ರಲ್ಲಿ ಜರ್ಮನಿ ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಟ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ದೇಶದಿಂದ ದೇಶಕ್ಕೆ ಓಡಾಡಿ ಕಡೆಗೆ ೧೯೩೯ರಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕೆಗೆ ಹೋಗಿನಿಂತ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ– ಅಂದರೆ ೧೯೨೯–೩೯ರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ– ಈತ ಬರೆದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಲೆಹ್ರುಸ್ಟುಕೆ– ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಪಾಠಗಳು– ಎಂದು ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ಸಮಾಜವಾದದ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ತತ್ವಗಳು, ಸಂಘಟನೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಅನ್ಯಾಯದ ಮಾದರಿಗಳು– ಇವೇ ಕಿರುನಾಟಕಗಳಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ರೂಪುತಳೆದವು. ಹಾಗಂತ, ಇವೆಲ್ಲ ಒಣ ಉಪದೇಶದ ತುಂಡುಗಳಲ್ಲ. ಎಪಿಕ್ ತಂತ್ರಗಳ ಸ್ವಾರಸ್ಯ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಚುರುಕುತನ, ಗಾದೆ–ಒಗಟುಗಳ ಸಂಶ್ಲೇಷಕಗುಣ ಈ ನಾಟಕಗಳಿಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ– ಈ ಅವಧಿಯ 'ಎಕ್ಸೆಪ್ಶನ್ ಎಂಡ್ ದಿ ರೂಲ್' ಎಂಬ ಕಿರುನಾಟಕವನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು. ಒಬ್ಬ ವ್ಯಾಪಾರಿ ತನ್ನ ಅನ್ವೇಷಣಾ ಪ್ರವಾಸವೊಂದರಲ್ಲಿ ಬಡಕೂಲಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಜತೆಗಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ; ಒಮ್ಮೆ, ಅತ್ಯಂತ ನೀರಡಿಕೆಯಾಗಿದ್ದಾಗ ಆ ಕೂಲಿ ತನ್ನ ನೀರಿನ ಚೀಲವನ್ನು ಈ ವ್ಯಾಪಾರಿಗೆ ಕೊಡಲು ಬರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ, ವ್ಯಾಪಾರಿ ಆತ ಆಕ್ರಮಣ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂದು ತಿಳಿದು ಆತನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಈ ಘಟನೆ ಕೋರ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಣೆಯಾದಾಗ ಬರುವ ತೀರ್ಪು ಬಹಳ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿದೆ– ಶೋಷಿತ ಕೂಲಿ ತನ್ನ ಶೋಷಕನ ಬಗ್ಗೆ ಸಿಟ್ಟು ಆಕ್ರಮಣಶೀಲತೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಸಾಧಾರಣ ನಿಯಮ. ಆದರೆ ಈ ಕೂಲಿ ಒಂದು ಅಪವಾದ; ಈತ ತನ್ನ ಒಡೆಯನಿಗೇ ಸಹಾಯ ಮಾಡಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಈ 'ಅಪವಾದ' ಅರ್ಥವಾಗದೆ ವ್ಯಾಪಾರಿ ಈತನನ್ನು ಕೊಂದಿದ್ದಾನೆ, ಆದ್ದರಿಂದ ಆತನ ಕೊಲೆ ಸಮರ್ಥನೀಯ. ಬೂರ್ಜ್ವಾ ನ್ಯಾಯವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೇ ಚಾಣಾಕ್ಷವಾಗಿ ಜಾಲಾಡಿಸುವ ಈ ನಾಟಕ ಬ್ರೆಖ್ಟನ ಅತ್ಯುತ್ತಮ 'ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಪಾಠ'ಗಳಲ್ಲೊಂದು.

೧೯೩೯ರಿಂದ ಮುಂದೆ, ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ತನ್ನ ಅಮೆರಿಕಾ ವಾಸ್ತವ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಆತನ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳೆಂದು ವರ್ಣಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅವಧಿಯ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಗಳು ಇವು– ಮದರ್ ಕರೇಜ್ ಎಂಡ್ ಹರ್ ಚಿಲ್ಡ್ರನ್ (೧೯೩೮), ಲೈಫ್ ಆಫ್ ಗೆಲಿಲಿಯೊ (೧೯೩೯), ಗುಡ್ ವುಮನ್ ಆಫ್ ಸೆಟ್ಸುವಾನ್ (೧೯೩೯), ಪುಂಟಿಲಾ ಎಂಡ್ ಹಿಸ್ ಮ್ಯಾನ್ ಮಟ್ಟಿ (೧೯೪೦) ಮತ್ತು ಕಕೇಸಿಯನ್ ಚಾಕ್ ಸರ್ಕಲ್ (೧೯೪೫). ಇದರಲ್ಲಿ ಕಡೆಯ ನಾಟಕವನ್ನೇ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬ್ರೆಖ್ಟನ ನಾಟಕ ರಚನಾ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸೋಣ.

ಕಕೇಸಿಯನ್ ಚಾಕ್ ಸರ್ಕಲ್ ನಾಟಕ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ಒಂದು ತೋಟದ ಕಣಿವೆ ಯಾರಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು ಎಂಬ ಪಂಚಾಯ್ತಿಯಿಂದ; ಎರಡು ರಷಿಯನ್ ಸಾಮೂಹಿಕ ಬೇಸಾಯ ಸಮುದಾಯಗಳ ನಡುವೆ ಈ ಪಂಚಾಯ್ತಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ, ಒಂದು ಹಳೆಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಮನರಂಜನಾರ್ಥ ಆಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕಥೆ ಹೀಗೆ– ಜಾರ್ಜಿಯಾದ ಒಂದು ರಾಜ್ಯದ ಅಧಿಪತಿಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿಯ ಗಣ್ಯರು ದಂಗೆಯೆದ್ದು ಸೋಲಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಅಧಿಪತಿಯ ಕುಟುಂಬ ಓಡಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ಓಡಿಹೋಗುವಾಗ ರಾಣಿ ಬಟ್ಟೆಬರೆಯನ್ನೆಲ್ಲ ಒಯ್ದರೂ ಮಗುವನ್ನು ಮರೆತು ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಆಗ, ಅರಮನೆಯ ಕೆಲಸದಾಳು ಗ್ರೂಶಾ, ಆ ಮಗುವನ್ನೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ; ಬೆನ್ನಟ್ಟಿ ಬರುವ ಗಣ್ಯರ ಸಿಪಾಯಿಗಳಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು, ಬಹುಕಷ್ಟದಿಂದ ಮಗುವನ್ನು ಪಾಲಿಸುತ್ತ, ಗುಡ್ಡಗಾಡಿನಲ್ಲಿದ್ದ ತನ್ನ ಅಣ್ಣನ ಮನೆ ಸೇರುತ್ತಾಳೆ. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿ, ಪ್ರತಿದಂಗೆಯಾಗಿ ಹಳೆಯ ಅಧಿಪತಿ ಮತ್ತೆ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ, ಸೈನಿಕರು ಬಂದು ಗ್ರೂಶಾಳಿಂದ ಮಗುವನ್ನು ಕಿತ್ತೊಯ್ಯುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧ ಮತ್ತೆ ನಾಟಕದ ಆರಂಭದ ಕಾಲಬಿಂದುವಿನಿಂದಲೇ ಶುರುವಾಗುತ್ತದೆ. ದಂಗೆಯ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಗವರ್ನರನಿಗೆ ಆಶ್ರಯಕೊಟ್ಟಿದ್ದ ಹಳ್ಳಿಯ ಕಾರಕೂನ ಅಜ್ದಾಕ್ ಸೈನಿಕರ ಮೋಜಿನಿಂದ, ನ್ಯಾಯಾಧೀಶನಾಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಹುಚ್ಚು ವರ್ತನೆಗಳಿಂದ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನೂ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮೂರನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ– ಈ ಮಗು ಯಾರಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು ಎಂಬ ಖಟ್ಲೆ ಇವನ ನ್ಯಾಯಾಲಯಕ್ಕೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಈತ ಒಂದು 'ಸುಣ್ಣದ ವರ್ತುಲ' ಎಳೆದು, ಮಗುವನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಗ್ರೂಶಾ ಮತ್ತು ರಾಣಿಗೆ ಮಗುವನ್ನೆಳೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಮಗುವಿಗೆ ನೋವಾಗದಿರಲೆಂದು ಗ್ರೂಶಾ ಕೈಬಿಡುತ್ತಾಳೆ; ಆಗ, ಮಗು ಗ್ರೂಶಾಳಿಗೇ ಸೇರಬೇಕೆಂದು ತೀರ್ಪು ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ, ಉಳುವವನಿಗೇ ಭೂಮಿ, ಸಲಹುವವರಿಗೇ ಮಗು ಎಂಬ ನೀತಿಯಿಂದ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕಥೆಯನ್ನು ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಚೀನೀ ನಾಟಕವೊಂದರಿಂದ ಎರವಲು ಪಡೆದಿದ್ದಾನೆ; ಅಂತ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ತಿರುಚಿ ಸಾಕಿದವಳಿಗೇ ಮಗುವನ್ನು ಕೊಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಇಡೀ ನಾಟಕದ ಧೋರಣೆಯೇ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ– ರಕ್ತಸಂಬಂಧವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಹಳೆಯ ನೀತಿಯನ್ನು ಸಾಹಚರ್ಯ ಸಂಬಂಧವೇ ಮುಖ್ಯವೆನ್ನುವ

೬.೨೬. ಬರ್ಲಿನರ್ ಎನ್‌ಸಾಂಬಲ್‌ನ 'ಚಾಕ್‌ಸರ್ಕಲ್' ಪ್ರಯೋಗದ ಅಂತಿಮ ದೃಶ್ಯದ ವಿನ್ಯಾಸ. ಸೂಚಕ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಗಳನ್ನೂ ಚಿತ್ರಿತ ಪರದೆಯನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿ.



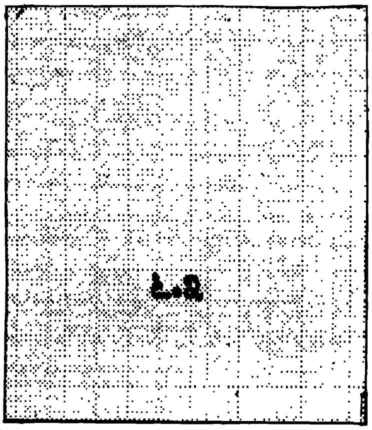
ಹೊಸ ಸಮಾಜವಾದಿ ನೀತಿ ಪಲ್ಲಟಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಈ ತೀರ್ಮಾನ, ಸರಳ ಆಶಾವಾದವಾಗಿ ಬರುವಂಥದಲ್ಲ. ನೀಚ-ಕೊಳಕ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶನೊಬ್ಬ ಮಾತ್ರ ಇಂಥ ವಿವೇಕಯುತ ತೀರ್ಮಾನ ಕೊಡಬಹುದೆಂದೂ, ಇದು ಇತಿಹಾಸದ ಅಪರೂಪದ ಒಂದು ಕ್ಷಣವೆಂದೂ ನಾಟಕ ನೆನಪಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಮಾಜದ ಹುಚ್ಚು-ವಿವೇಕ, ನ್ಯಾಯ-ಅನ್ಯಾಯ, ಪ್ರೀತಿ-ಒಡೆತನ, ಆಸ್ತಿ-ಉಪಯೋಗಗಳ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಆಯ್ಕೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಂಥ ಜಾಗೃತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲೆಂದೇ ಈ ನಾಟಕವು ಎಪಿಕ್ ನಿರೂಪಣಾಕ್ರಮವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಗ್ರೂಶಾ ಮತ್ತು ಅಜ್ದಾಕರ ಕಥೆಗಳು ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ಮಾದರಿಯ ಸಂರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೇ ಬೆಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ; ಎರಡು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳೆಂಬಂತೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ದೃಶ್ಯವೂ ಒಂದೊಂದು ಆಖ್ಯಾನವೆಂಬಂತೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಚರ್ಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಡು-ಮೇಳಗಳು ಈ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತವೆ; ಇಡಿಯ ನಾಟಕವೇ ಒಂದು ಆಸ್ತಿವಿವಾದಕ್ಕೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವೋ ಎಂಬಂತೆ ಕೂರಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಂತರವಿರುವ ಕಥೆಯನ್ನು ನಾಟಕ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ವರ್ತಮಾನದ ತೀಕ್ಷ್ಣ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಇದೇ ಬ್ರೆಖ್ಟನ ಈ ಅವಧಿಯ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಸಿಗುವ ಅದ್ಭುತ ಗುಣ. ಈ ಗುಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಬ್ರೆಖ್ಟನ ನಾಟಕಗಳು ವಾಸ್ತವವಾದದ ಯಥಾಸ್ಥಿತಿಗ್ರಹಣವನ್ನು ಮೀರುತ್ತವೆ; ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಪಂಥಗಳ ಹತಾಶೆಯನ್ನೂ ಮೀರುತ್ತವೆ. ಇದೇ ಬ್ರೆಖ್ಟನನ್ನು 'ಈ ಶತಮಾನದ' ನಾಟಕಕಾರನನ್ನಾಗಿಸಿದೆ.

ಉಲ್ಲೇಖಗಳು :

೧. Hauser, Arnold, The Social History of Art, Vol. 4, London 1962. ಪುಟ ೨೧೪–೨೪೬.
೨. Eric Bently (ed.), The Theory of Modern Stage, Penguin Books 1968. ಪುಟ ೩೩–೪೭.
೩. Innes, Christopher, Edward Gordon Craig, Cambridge 1983. ಪುಟ ೭೦–೧೦೦.
೪. ಅದೇ. ಉಲ್ಲೇಖಿತ. ಪುಟ ೧೦೮–೧೦೯.
೫. Braun, Edward, The Theatre of Meyerhold, London 1979.
೬. ಈ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ರಂಗತಾಲೀಮೊಂದರಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟು ವಿವರಿಸಿದವರು– ಜರ್ಮನಿಯ ನಿರ್ದೇಶಕ–ಫ್ರಿಟ್ಸ್ ಬೆನ್ನೆವಿಟ್ಸ್.
೭. Willet, John (ed.), Brecht on Theatre, London 1964. ಪುಟ ೩೭.



ಸಮೂಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನಡುವೆ ರಂಗಭೂಮಿ

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ನಾವೀಗ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ವರ್ತಮಾನವನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಯಾವುದೇ ಸಮೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ತೊಡಕುಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯ–ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಂತರದ ಕೊರತೆಯಿಂದಾಗಿ ಹಲವಾರು ವಿದ್ಯಮಾನಗಳ ನಡುವೆ ಯಾವುದು ಮುಖ್ಯ ಯಾವುದು ಅಮುಖ್ಯ ಎಂಬ ವಿವೇಚನೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ದೊಡ್ಡವರು–ಸಣ್ಣವರು ಎಲ್ಲ ಸಮಾನರಾಗಿಯೇ ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಜತೆಗೆ, ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಾದ 'ಮಾಹಿತಿ ಸ್ಫೋಟ'ದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಚಿಲ್ಲರೆ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಹಲವೊಮ್ಮೆ ತಮ್ಮ ಬಗ್ಗೆ ಉದ್ದುದ್ದ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿಕೊಂಡುಬಿಡುತ್ತವೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಈ ಕಾಲವು ಘಟನೆಗಳಿಂದ ಇಡಿಕಿರಿದ ಹಾಗೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ; ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಚಿತ್ರ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ತೊಂದರೆಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಈ ಅಧ್ಯಾಯ, ೧೯೪೫ರಿಂದ ಈಚಿನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವಲೋಕನಕ್ಕೆ ಹೊರಟಿದೆ; ಈ ಕಾಲದ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಸ್ಥೂಲ ದಿಕ್ಕುದೆಸೆಗಳನ್ನೂ, ಪ್ರೇರಣೆ–ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದೆ.

ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಮತ್ತು ಆಮೇಲೆ

ಈ ಶತಮಾನದ ನಡುವಿಗೆ ನಡೆದ ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧವು ಈವರೆಗೆ ನಡೆದ ಎಲ್ಲ ಯುದ್ಧಗಳಿಗಿಂತಲೂ ಭೀಕರವಾದದ್ದು– ಎಂಬುದನ್ನು ಎಲ್ಲ ಇತಿಹಾಸಗಳೂ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಈ ಯುದ್ಧದ ಭೌಗೋಲಿಕ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಮತ್ತು ಇದರಿಂದಾದ ನಾಶದ ಪ್ರಮಾಣ– ಯಾವುದೇ ಯುದ್ಧಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನದು. ಬಾಂಬರ್ ವಿಮಾನಗಳ ಬಳಕೆ, ನಿಖರ ಸಂಪರ್ಕ ಸಾಧನಗಳ ಉಪಯೋಗ ಮತ್ತು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಪ್ರಲಯಕಾರಿ ಅಣ್ವಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಯೋಗ– ಈ ಯುದ್ಧದ ಮಾರಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು. ಸೇನೆಗೂ ಸಾಮಾನ್ಯರಿಗೂ ನಡುವಿನ ಅಂತರ ಈ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಅಳಿಸಿಹೋಯಿತು; ಪ್ರಪಂಚದಾದ್ಯಂತ ಈ ಯುದ್ಧ ಮಾಯದ ಗಾಯಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿತು.

ಈ ಯುದ್ಧವು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಅತ್ಯಂತ ಆಳವಾದ ಗಾಯವೆಂದರೆ– ಗಾಢವಾದ ಮಾನಸಿಕ ತಳಮಳದ ಸ್ಥಿತಿಯ ನಿರ್ಮಾಣ. ಈ ಯುದ್ಧ ಮತ್ತು ಅದರ ಹಿಂದೆ–ಮುಂದೆ ನಡೆದ ಹಲವಾರು ವಿದ್ಯಮಾನಗಳು ಇಂಥ ತಳಮಳಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದವು. ಸಾಮೂಹಿಕ ಶಿಬಿರಗಳಲ್ಲಿ ಬಹು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಜನರನ್ನು ಹಿಂಸಿಸಿದ್ದು, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಜನಾಂಗಗಳ ಜಾಡು ಹಿಡಿದು ಅದನ್ನು ಒರೆಸಿಯೇ ಹಾಕಲು

ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದು ಮತ್ತು ಇಂಥ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದ್ದೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆಯೋ ಜನಬೆಂಬಲವೂ ಒದಗಿಬಂದಿದ್ದು– ಈ ಎಲ್ಲ ಘಟನಾವಳಿಗಳು ಯುರೋಪಿನ ಮನಸ್ಸುಗಳ ಮೇಲೆ ಭೀತಿಯ ಮುದ್ರೆಯನ್ನೊತ್ತಿದ್ದವು; ಈ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಅನುಮಾನಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿದ್ದವು. ನಾಗರಿಕತೆಯ ಇಂಥ ಉತ್ತುಂಗದ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿ ಈ ಭಯಾನಕ ಸ್ಥಿತಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದ್ದು ಯಾಕೆ? ಇದಕ್ಕೆ ಯಾರು ಜವಾಬ್ದಾರರು? ಅಧಿಕಾರದ ಅಮಲಿನಲ್ಲಿದ್ದ ನಾಯಕರೆ? ಅವರಿಗೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿ ವರ್ತಿಸಿದ ಅಧಿಕಾರಶಾಹಿಯೆ? ಅಥವಾ– ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಬೆಂಬಲಿಸಿದ ಒಟ್ಟೂ ಜನಸಮೂಹವೆ?– ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ವೇದಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ, ಮುಂದಿನ ನ್ಯೂರೆಂಬರ್ಗ್ ವಿಚಾರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಎದ್ದೆದ್ದು ಬಂದವು; ಯುರೋಪಿನಾದ್ಯಂತ ಪದೇಪದೇ ಚರ್ಚಿತವಾದವು.

ಈ ಮಾನಸಿಕ ತಳಮಳದ ಆಳ ಎಷ್ಟೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗಲಿಕ್ಕೆ ನಾವು ಈ ಕಾಲದ ಪ್ರಮುಖ ಬೌದ್ಧಿಕ ಚಿಂತನೆಯೊಂದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಎಕ್ಸಿಸ್ಟೆನ್ಶಿಯಲಿಸಂ ಅಥವಾ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದ ಎಂದು ಹೆಸರಾದ ಈ ಪಂಥವು ಮೂಲತಃ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೇ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಖ್ಯಾತ ವಿಚಾರವಾದಿ ಜೀನ್ ಪಾಲ್ ಸಾರ್ತ್ರ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಈ ಚಿಂತನೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ 'ಇರವು' ಅಥವಾ 'ಅಸ್ತಿತ್ವ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೇ ಹೊಸತೊಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿಂತನೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಸಿದ್ಧ ಧಾರ್ಮಿಕ–ನೈತಿಕ–ರಾಜಕೀಯ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಬದುಕುವುದು ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಅಲ್ಲ. ಬದಲು, ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಕ್ಷಣದಲ್ಲಿಯೂ ತನ್ನ ವೈಚಾರಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಬಳಸಿ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾದ ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತ ಬದುಕುವುದೇ– ನಿಜವಾದ ಇರವು ಅಥವಾ ಅಸ್ತಿತ್ವ. ಇಂಥ ಇರವು ಕಷ್ಟದ್ದು, ಆದರೆ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತವಾದದ್ದು. ಇಂಥ ಆಯ್ಕೆ ಕಠಿಣವಾದದ್ದು, ಆದರೆ ಈ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಒಗೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಮನುಷ್ಯನ ಹಣೆಯಬರಹ ಅದು. ಇಂಥ ಮೂಲದ್ರವ್ಯಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಈ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ಚಿಂತನೆಯು ಯಾವತ್ತೂ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತ ಬೌದ್ಧಿಕವಲಯಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಈ ಕಾಲದ ಸಾರ ನಮಗೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ.

೧೯೬೦ರಿಂದ ಮುಂದೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಎದ್ದ ಹಲವಾರು ಪ್ರತಿಭಟನೆಗಳಲ್ಲಿ, ದಂಗೆ–ಚಳುವಳಿಗಳಲ್ಲಿ, ಮೂಲತಃ ಈ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ಛಲವೇ ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸ್ತ್ರೀವಾದಿ ಚಳುವಳಿ, ವರ್ಣಭೇದ ವಿರೋಧಿ ಪ್ರತಿಭಟನೆ, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿದಂಗೆ– ಮೊದಲಾದ ಘಟನೆಗಳು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿವೆ. ಆದರೆ, ಮೂಲತಃ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಸ್ವೀಕೃತ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರಶ್ನಿಸಹೊರಟವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ೧೯೬೮ರಲ್ಲಿ ಪ್ಯಾರಿಸ್ಸಿನ ಬೀದಿಗಳಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ದಂಗೆಯು ಶಿಕ್ಷಣಪದ್ಧತಿಯ ಅನರ್ಥಗಳನ್ನು ಎದುರಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿತ್ತು. ಆದರೆ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಉತ್ಪಾದನಾಕ್ರಮ, ಅಸಮಾನತೆ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಎಲ್ಲವೂ ಈ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಶ್ನಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಇದರ ಶಾಖೆಗಳಂತೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಹಲವಾರು ಯುವ ಪಂಥಗಳು ನಾಗರಿಕ ಬಟ್ಟೆಬರೆಗಳನ್ನೂ, ನಡಾವಳಿಗಳನ್ನೂ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಚನೆಗಳನ್ನೂ ವಿರೋಧಿಸಿ ಭಿನ್ನವಾಗುವ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದವು. ಇಂಥ ಪಂಥದ ತುಣುಕುಗಳು ಇವತ್ತಿಗೂ ಬೇರೆಬೇರೆ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಾದ್ಯಂತ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ.

೭೦ರ ದಶಕದಿಂದೀಚೆಗೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತು ಇಂಥ ಆಘಾತ–ತಳಮಳಗಳನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಹಾಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಇವತ್ತಿನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸರ್ಕಾರಗಳು ಇಂಥ ಎಲ್ಲ ಪ್ರತಿಭಟನೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಆಲಂಕಾರಿಕ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅವುಗಳ ಅಪಾಯಕಾರಿ ಗುಣಗಳನ್ನು ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿವೆ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧ–ಘರ್ಷಣೆಗಳು ನಡೆದಿಲ್ಲವೆಂದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಅವು ಈ ಜಗತ್ತಿಗೆ ತಾಕದಷ್ಟು ದೂರದಲ್ಲಿ ನಡೆಸಲ್ಪಟ್ಟವೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ, ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಕುಸಿದ ಮೇಲಂತೂ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಅರ್ಥವ್ಯವಸ್ಥೆ ಹೊಸ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳೆಲ್ಲದರ ಆಳದಲ್ಲಿ ಪರಿಸರಮಾಲಿನ್ಯ ಏರುತ್ತಲೇ ಇದೆ, ಸಂಪನ್ಮೂಲಗಳ ಮಿತಿ ಕಿರಿದಾಗುತ್ತಲೇ ಇದೆ, ಅಸಮಾನತೆ–ವೈಷಮ್ಯ–ಸ್ಫೋಟಗಳು ವೃದ್ಧಿಸುತ್ತಲೇ ಇವೆ. ಅರ್ಥಾತ್– ಮೊದಲನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಯಾವೆಲ್ಲ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಸ್ಫೋಟಿಸಿತ್ತೋ ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ತನ್ನ ಒಡಲಾಳದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಈ ಜಗತ್ತು ೨೧ನೆಯ ಶತಮಾನದತ್ತ ಹೆಜ್ಜೆ ಹಾಕುತ್ತಿದೆ.

ಸಮೂಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಉತ್ತುಂಗ

೧೯೪೫ರಿಂದೀಚೆಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ಒಂದು ಶಬ್ದ ಕಮ್ಯೂನಿಕೇಶನ್. ಮೂಲತಃ ಸಾರಿಗೆ ಎಂಬರ್ಥವಿದ್ದ ಈ ಶಬ್ದವು ಆಮೇಲೆ ಸಂಪರ್ಕ–ಸಂವಹನೆ ಎಂಬ ಅರ್ಥಗಳನ್ನೂ ಪಡೆದು ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆ, ಸಿನಮಾ, ರೇಡಿಯೋ, ಟಿವಿ ಮೊದಲಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತನ್ನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಜನಪ್ರಿಯತೆಯಲ್ಲಿ, ಸಂಖ್ಯಾಬಾಹುಳ್ಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕಶಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿಸಿದ ಈ ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ೪೫ರಿಂದೀಚೆಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಯಜಮಾನರಾಗಿ ಬೆಳೆದಿವೆ. ಇವುಗಳ ಫಲವಾಗಿ

ಹುಟ್ಟಿದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರಭೇದವನ್ನೇ ಸಮೂಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿ– ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಕಲ್ಚರ್, kitch- ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಸಮೂಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಶತಮಾನಕ್ಕೂ ಮೀರಿದ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹಳೆಯದಾದ ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಯ ಮಾಧ್ಯಮ ೧೮–೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲೇ ಒಂದು ಪ್ರಬಲಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿತ್ತು. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮ ಸೇರಿಕೊಂಡಿತು. ಮುಂದಿನ ೪೦–೫೦ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸಿನೆಮಾ ಧ್ವನಿಯನ್ನೂ, ಬಣ್ಣವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಬೃಹತ್ ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ನಡುವೆ, ೧೯೨೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ರೇಡಿಯೋ ಮತ್ತು ೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಟಿವಿ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು, ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಬಳಿಕ ಸಿನೆಮಾವನ್ನೂ ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿಸಿ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿದವು. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಮೂಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದವು; ಇಡಿಯ ಜಗತ್ತು ಕುಗ್ಗುತ್ತಿದೆ, ಈ ಪ್ರಪಂಚ ಒಂದು ಮಹಾ ಗ್ರಾಮ ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದವು.

ಈ ಸಮೂಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಎರಡು ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಒಂದು, ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ತಾನು ತಲುಪುವ ಜನವರ್ಗದ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗಿದ್ದು ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು, ಇಂಥ ವಿಸ್ತರಣೆ ಆದಂತೆಲ್ಲ ಈ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಬಳಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಚಾರಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗಿದ್ದು. ಈಚಿನ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೂ ಗ್ರಾಹಕರಿಂದ ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪೋಷಣೆಯನ್ನು ಜಾಹೀರಾತುಗಳಿಂದ ಪಡೆಯುತ್ತಿವೆ; ಅದಕ್ಕಾಗಿ ತಮ್ಮ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಪೈಪೋಟಿ ನಡೆಸುತ್ತಿವೆ. ಹಲವು ಸಮೀಕ್ಷೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ– ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಅರ್ಥವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿರುವಂಥದೇ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಈ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲೂ ಘಟಿಸುತ್ತಿವೆ: ವರ್ಷದಿಂದ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಗ್ರಾಹಕ ಸಂಖ್ಯೆ ಏರುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ, ಈ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಒಡೆತನ ಕಿರಿದಾಗುತ್ತಿರುವ ವರ್ಗವೊಂದರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗುತ್ತಿದೆ.[೧] ಅರ್ಥಾತ್, ಈ ಇಡೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೇ ಬಂಡವಾಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಒಂದು ಶಾಖೆಯಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಉದ್ಯಮವಾಗಿದೆ. ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತು ಕೊಟ್ಟ ಹೊಸ ಹೆಸರು– ಶೋ ಬಿಸಿನೆಸ್– ಈ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದ ಒಟ್ಟೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲಾದ ಪರಿಣಾಮ ಎಂಥದು?– ಇದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೊಳಗೊಂಡ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇದರಿಂದ ಒಟ್ಟೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮಟ್ಟ ಕುಸಿದಿದೆ; ಅನುಭವಗಳ ಸಂವಹನೆಯ ಬದಲು ಇದು ಪ್ರಲೋಭನೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಮಾರುತ್ತಿದೆ; ಇದರಿಂದ ಸಮೂಹವು ನೈತಿಕ ಪಲಾಯನದತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ; ಸಮಾಜವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದಾರಿದ್ರ್ಯದತ್ತ ಸಾಗುತ್ತಿದೆ– ಇತ್ಯಾದಿ ಟೀಕೆಗಳು ಈ ಬಗ್ಗೆ ಕೇಳಿ ಬಂದಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಾದಸರಣಿ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಭಯ ಅಕಾರಣವಾದದ್ದೆಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ಜನವರ್ಗ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪರಿಧಿಯೊಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಇಂಥ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆಯೆಂದೂ, ಇದರಿಂದ ಒಟ್ಟೂ ಸಮಾಜದ ಮೇಲಾಗುವ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮ ನಗಣ್ಯವೆಂದೂ, ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳ ಜತೆಗೇ ಉತ್ತಮ ಅಭಿರುಚಿಗಳನ್ನು ಪೋಷಿಸುವ ಜನವರ್ಗವೂ ವೃದ್ಧಿಸುತ್ತಿದೆಯೆಂದೂ– ಈ ಪ್ರತಿವಾದಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ.

ಅದೇನೇ ಇರಲಿ, ಈ ಸಮೂಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆಗಮನದಿಂದಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಹಳೆಯ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು ತಮ್ಮ ಸ್ವರೂಪ–ಸಂರಚನೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಕೆಲವು ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು ಎಂಬುದಂತೂ ವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿ. ಇದನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ೧೯೨೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಉತ್ತುಂಗದಲ್ಲಿದ್ದ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಸಿನೆಮಾದಿಂದಾಗಿ ಹಿನ್ನಡೆಯನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಅದು ತನ್ನೊಳಗೇ ಕೆಲವು ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿತು. ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಅದು ತನ್ನ ರಂಜನೆಯ ಸರಕುಗಳನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಜತೆಗೆ, ಸಿನೆಮಾದಷ್ಟೇ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಪ್ರಯೋಗ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇದಾದ ಮೇಲೆ, ೫೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಮತ್ತೊಂದು ಉಬ್ಬರಕ್ಕೆ ತಯಾರಾಗಿದ್ದಾಗ ಅದು ಟಿವಿಯ ಸವಾಲಿಗೆ ಎದುರಾಗಬೇಕಾಯಿತು. ಆಗ ಮತ್ತೆ ಘಾಸಿಗೊಂಡ ರಂಗ ಉದ್ಯಮವು ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯ ವೈಭವಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯಕೊಡುವ ಮೂಲಕ ಹಾಗೂ ಬೇರಾವ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಈ ಸವಾಲನ್ನೆದುರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿತು. ಇವತ್ತಿಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿ ಇಂಥ ಹೊಸಹೊಸ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಇದೆ.

ಇನ್ನು, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಈ ಸವಾಲುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬೇರೆಯೇ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದೆ. ರಂಜಕಗುಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನಿರಾಕರಿಸುವ ಮೂಲಕ, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವ ಅನುಭವವನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸುವ ಮೂಲಕ ಹಾಗೂ ನವನವೀನ ವಿವಾದಾತ್ಮಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ, ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ,

ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ವಿವಾದಾತ್ಮಕ ಹೊಸತನಗಳೆಲ್ಲ ಕೆಲವು ಕಾಲದ ಬಳಿಕ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿ ಕಂಡಿವೆ; ಅವನ್ನು ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೀರಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆದಿದೆ. ಆದಕಾರಣ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ, ಮತ್ತಷ್ಟು ವಿವಾದಾಸ್ಪದವಾಗುವ ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿದೆ. ಇಂಥ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ ಈ ಕಾಲದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಈ ರೀತಿ, ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸತತವಾಗಿ ದೂರವಾಗುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತಿರುವ ಹಾಗೂ ಪರಸ್ಪರ ಉಗ್ರ ಪೈಪೋಟಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿರುವ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಮುಂಚೂಣಿಯ ರಂಗಭೂಮಿ– ಇವು ಇವತ್ತಿನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎರಡು ತುದಿಗಳು. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಟ್ಟೂ ಚಿತ್ರ ಕಾಣಲಿಕ್ಕೆ ನಾವು ಈ ಎರಡೂ ಮುಖಗಳನ್ನೂ ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದಲ್ಲಿಟ್ಟು ನೋಡಬೇಕು.

ಉದ್ಯಮ ರಂಗಕೇಂದ್ರಗಳು

ಈ ಶತಮಾನದ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ– ಅವು ತಮಗೆ ಒಂದೊಂದು 'ರಾಜಧಾನಿ'ಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ; ಆಯಾ ದೇಶದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಧಾನಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದೇಶವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬೆಳೆದಿವೆ. ಸಿನೆಮಾ ಉದ್ಯಮಕ್ಕೆ ಹಾಲಿವುಡ್ ಕೇಂದ್ರವಿರುವ ಹಾಗೆ ಅಮೆರಿಕನ್ ರಂಗ ಉದ್ಯಮಕ್ಕೆ ನ್ಯೂಯಾರ್ಕಿನ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ ಕೇಂದ್ರ; ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ಲಂಡನ್ನಿನ ವೆಸ್ಟ್ ಎಂಡ್ ಕೇಂದ್ರ. ಈ ದೇಶಗಳ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆಲ್ಲ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಮುಖಮಾಡಿ ನಿಂತಿರುವುದು ಈ ಕೇಂದ್ರಗಳತ್ತ. ಈ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸುವುದು ಈ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ ಎಲ್ಲರ ಅಂತಿಮ ಗುರಿ.

ಇಂಥ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಕೇಂದ್ರಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ್ದು– ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದಲ್ಲಿ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗ ಉದ್ಯಮವು ಒಂದು 'ಶೋ ಬಿಸಿನೆಸ್' ಆಗಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದು ಕೂಡಾ ಆಗಲೇ. ೧೮೯೬ರ ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ 'ಥಿಯೇಟರ್ ಸಿಂಡಿಕೇಟ್' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಥೆಯೊಂದು ಉದ್ಭವವಾಗಿದ್ದು ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದಿಕ್ಸೂಚಿ ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದುವರೆಗೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನಿರ್ಮಾಪಕರು ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶಕರ ನಡುವೆ ಹಂಚಿಹೋಗಿದ್ದ ರಂಗ ಉದ್ಯಮವನ್ನು ಈ ಸಿಂಡಿಕೇಟ್ ಒಂದು ಮಧ್ಯವರ್ತಿ ಜಾಲದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೊಳಗೆ ತರಲು ಯಶಸ್ವಿಯಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ– ಯಾವ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬಲ್ಲಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡಬೇಕು ಎನ್ನುವತನಕ ಎಲ್ಲ ನಿರ್ಧಾರಗಳೂ ಒಂದು ಸಂಸ್ಥೆಯ ಹತೋಟಿಗೆ ಬಂದವು. ಈ ಮೂಲಕ ಆಯಾ ದೇಶಗಳ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಒಂದು ಯಂತ್ರದಂತೆ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದವು; ಒಂದು ಕೇಂದ್ರದ ಸುತ್ತ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿದವು.

ಇಂಥ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದ್ದ ಅಮೆರಿಕಾದ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ ೧೯೨೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ರಂಗಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿಸಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ದಶಕದ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇಯ ಚಟುವಟಿಕೆ ಇವತ್ತಿಗೂ ಒಂದು ದಾಖಲೆಯಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ. ಒಂದು ಅಂಕಿ ಅಂಶದ ಪ್ರಕಾರ[೨] ಈ ದಶಕದ ಉತ್ತುಂಗದಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ೨೫೦ರಿಂದ ೩೦೦ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದಿತು; ಪ್ರತಿವರ್ಷ ಇದನ್ನು ಸುಮಾರು ೨.೫೦ಯಿಂದ ೩ ಲಕ್ಷ ಜನ ವೀಕ್ಷಿಸಿದರು. ಸುಮಾರು ೧.೨೫ ಮಿಲಿಯ ಡಾಲರುಗಳಷ್ಟಿದ್ದ ಈ ಕಾಲದ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇಯ ವಾರ್ಷಿಕ ಆದಾಯ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಉದ್ಯಮ ಕೇಂದ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿತ್ತು; ಉಳಿದ ಯಾವುದೇ ಕಲಾಪ್ರಕಾರ ಗಳಿಸುವ ಹಣಕ್ಕಿಂತ ಹಲವಾರುಪಟ್ಟು ಅಧಿಕವಾಗಿತ್ತು.

ಆದರೆ, ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ, ಈ ಆರ್ಥಿಕ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಕೇಂದ್ರಗಳು ೧೯೩೦ರಿಂದ ಮುಂದೆ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಮೊದಲು ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಆಮೇಲೆ ಟಿವಿಗೆ ಈ ಹಣ–ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳು ವರ್ಗಾವಣೆಗೊಂಡವು. ಜತೆಗೇ, ಈ ಕೇಂದ್ರಗಳಿಂದ ನಟರು ಮತ್ತು ತಂತ್ರಜ್ಞರು ಹಾಲಿವುಡ್ಡಿಗೆ ಗುಳೇ ಹೋದರು. ಈ ಆಘಾತಗಳಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿ ಇವತ್ತಿಗೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಚೇತರಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ೧೯೫೦ರಿಂದೀಚೆಗೆ ಈ ರಂಗ ಉದ್ಯಮದ ಆರ್ಥಿಕ ಶಕ್ತಿ ಸಿನೆಮಾ ಮತ್ತು ಟಿವಿಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಕಡಿಮೆಯೇ. ಆದರೆ, ಬರಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದನ್ನೇ ನೋಡಿದರೆ ಅದರ ಒಟ್ಟೂ ಆದಾಯ ವೆಚ್ಚಗಳ ಸಿಂಹಪಾಲು ಈ ಉದ್ಯಮ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲೇ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ನಟನಟಿಯರ ವೇತನ, ಪ್ರದರ್ಶನ ನಿರ್ಮಾಣದ ವೆಚ್ಚ, ಟಿಕೆಟ್ ಬೆಲೆ ಮೊದಲಾದ ಯಾವುದೇ ಆರ್ಥಿಕ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲೂ ಈ ಉದ್ಯಮಕೇಂದ್ರಗಳು ಉಳಿದ ರಂಗಸಂಘಟನೆಗಳಿಂದ ಹೋಲಿಸಲೂ ಆಗದಷ್ಟು ಎತ್ತರದಲ್ಲಿವೆ. ಇವತ್ತಿನ ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ತಂಡವೊಂದು ಕೆಲವು ಸಹಸ್ರ ಡಾಲರುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದನ್ನು ತಯಾರಿಸಬಹುದಾದರೆ ಈಚಿನ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ ಪ್ರಯೋಗವೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಮಾಡಿದ ಒಟ್ಟು ಖರ್ಚು– ೮ ಮಿಲಿಯ ಡಾಲರುಗಳು. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಡೆಯ ದೃಶ್ಯದ ಒಂದೇ ಸೀನರಿಗೆ ಸುಮಾರು ೨ ಲಕ್ಷ ಡಾಲರುಗಳು ಖರ್ಚಾದವಂತೆ![೩]

ಉದ್ಯಮ ರಂಗಕೇಂದ್ರಗಳ ಇಂಥ ಆರ್ಥಿಕ ಬಲದ ಹಿಂದೆ, ವಿಸ್ತೃತವಾದ ಮತ್ತು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಸಂಘಟನೆಯ ಜಾಲವಿದೆ. ನಾಟಕದ ಆಯ್ಕೆಯಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಪ್ರದರ್ಶನದ ತನಕ ಎಲ್ಲ ಕೆಲಸಗಳೂ ಇಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಖಾನೆಯಂತೆ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಇದನ್ನು ಸಿನೆಮಾದ ಪ್ರದರ್ಶನ ನಿರ್ಮಾಣವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಹೋಲಿಸಬಹುದು. ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮೇಲ್ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ಮಾಣಸಂಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ನಿಯುಕ್ತನಾದ ನಿರ್ಮಾಪಕ ಇರುತ್ತಾರೆ. ಅದರ ಕೆಳಗೆ– ನಾಟಕಕಾರರು, ಗೀತಕಾರರು, ಸಂಗೀತ ಯೋಜಕರು, ನೃತ್ಯಯೋಜಕರು, ವಿವಿಧ ರಂಗತಂತ್ರಗಳ ವಿನ್ಯಾಸಕಾರರು ಮತ್ತು ಹಲವು ರೀತಿಯ ಮ್ಯಾನೇಜರುಗಳ ಒಂದು ಭಾರೀ ತಂಡವೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಲಿವುಡ್ ಚಿತ್ರಗಳಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲೂ ನಿರ್ದೇಶಕನೆಂಬುವವನ ಕೆಲಸ ತೀರಾ ಸೀಮಿತ. ಬಹುಪಾಲು ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಈತ ರಂಗಚಲನೆಯ ನಿಯೋಜಕ ಮತ್ತು ರಂಗತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಸಮ್ಮೇಳಗೊಳಿಸುವ ಮೇಲ್ವಿಚಾರಕ ಮಾತ್ರ. ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ನಿಜವಾದ ಕರ್ತೃ–ನಿರ್ಮಾಪಕ, ಎಲ್ಲ ಕಲಾತ್ಮಕ ಮತ್ತು ಸಂಘಟನಾತ್ಮಕ ನಿರ್ಧಾರಗಳೂ ಆತನಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತ.

ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುವ ನಾಟಕಗಳ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಮಾನದಂಡ– ಅದರ ಉದ್ಯಮ ಯಶಸ್ಸಿನ ಸಾಧ್ಯತೆ. ಅಪರೂಪಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಇಲ್ಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ–ಸಮಕಾಲೀನ ಮಹತ್ಕೃತಿಗಳೂ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತವಾದರೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳುವ ಮಾದರಿಗಳೆಂದರೆ– ಹಾಸ್ಯ–ಲಘುಹಾಸ್ಯದ ಪ್ರಹಸನಗಳು, ರೋಮಾಂಚಕಾರಿ ಪತ್ತೇದಾರಿಗಳು ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವ–ಕಲ್ಪನೆಯ ವಿವಿಧ ಮಿಶ್ರಣಗಳು. ಇವನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾದರಿ–ಮ್ಯೂಸಿಕಲ್ ಅಥವಾ ಸಂಗೀತಕ. ಇವತ್ತು ಈ ಉದ್ಯಮಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿರುವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಧಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಈ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರುವಂಥವು.

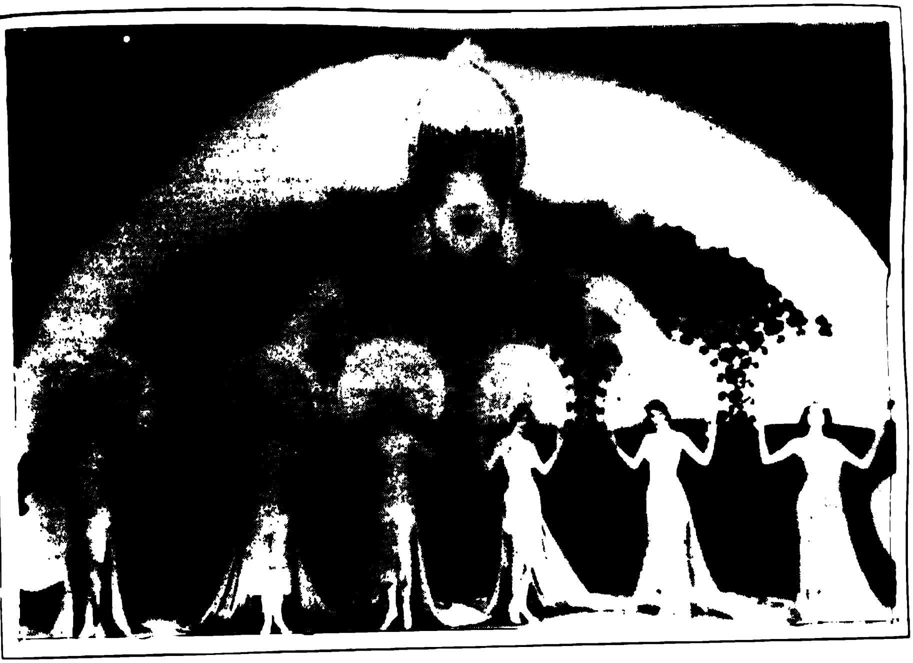
ಮ್ಯೂಸಿಕಲ್ ಅಥವಾ ಸಂಗೀತಕ

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ, ಅದರಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಮೆರಿಕನ್ ರಂಗ ಉದ್ಯಮದ, ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಕಾಣಿಕೆ– ಈ ಮ್ಯೂಸಿಕಲ್ ಪ್ರಕಾರ. ೧೯೨೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ರೂಪುಗೊಂಡು ೫೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಶಿಖರವೇರಿದ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಉದ್ಯಮರಂಗಭೂಮಿಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ರಕ್ತಗತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಮಾದರಿ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ, ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ, ಒಟ್ಟೂ ಉದ್ಯಮರಂಗಭೂಮಿಯ ಶಕ್ತಿದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳೆರಡೂ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತವೆ.

ಉದ್ಯಮ ರಂಗಕೇಂದ್ರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಮ್ಯೂಸಿಕಲ್ ಪ್ರಕಾರದ ವಿಕಾಸ– ಇವೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾದದ್ದು; ಜತೆಜತೆಗೇ ನಡೆದದ್ದು. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಡೆಯ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ಸನ್ನಾಹದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಎದುರಾದ ಒಂದು ಸವಾಲು – ಹಲವು ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಜನಪ್ರಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಪ್ರಕಾರಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾದವು – ಅಮೆರಿಕಾದ ಮಿನ್‌ಸ್ಟ್ರೆಲ್ ಸಿಂಗರ್ಸ್, ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಮ್ಯೂಸಿಕ್‌ಹಾಲ್, ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ವಾದೆವಿಲ್ ಮತ್ತು ಕ್ಯಾಬರೆ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು. ಇವುಗಳ ಜತೆ, ಬ್ಯಾಲೆ ಮತ್ತು ಒಪೆರಾದ ಹಲವು ಶಾಖೆಗಳೂ ಎಲ್ಲಕಡೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಇಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಅದು ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಹೇಗಾದರೂ ಸೋಲಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು, ಆ ಆಕರ್ಷಣೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಂಡುಕೊಂಡ ಉಪಾಯ– ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಆಕರ್ಷಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮಿಶ್ರಮಾಡಿಕೊಂಡ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರವೊಂದರ ಸೃಷ್ಟಿ. ಅಂಥ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರವೇ ಮ್ಯೂಸಿಕಲ್.

೧೯೨೦ರ ತನಕವೂ ಮ್ಯೂಸಿಕಲ್ ಇಂಥ ಮಿಶ್ರಣವಷ್ಟೇ ಆಗಿ ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟಿತ್ತು. ಹಾಡಿನ ಚಮತ್ಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪಳಗಿದ ನಟನಟಿಯರು, ಅರೆಬರೆ ಬಟ್ಟೆಯ ನರ್ತಕಿಯರು, ಹಾಸ್ಯದ ಕಸರತ್ತು ಮಾಡುವ ವಿದೂಷಕರು ಮತ್ತು ಸರ್ಕಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನುರಿತ ಪ್ರದರ್ಶಕರು– ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಕೂಡಿದ್ದ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ವಿವಿಧ ವಿನೋದಾವಳಿಯಷ್ಟೇ ಆಗಿ ಉಳಿದಿತ್ತು. ಆದರೆ, ೧೯೨೦ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ಹಲವು ಉತ್ಸಾಹೀ ನಿರ್ಮಾಪಕರು ಈ ಪ್ರಕಾರವನ್ನೇ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹೊಸ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರು; ಆಕರ್ಷಕ ಗೀತೆಗಳನ್ನು ಬರೆಸಿದರು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೂಪುರೇಷೆ ಸಿಕ್ಕಿತು– ಎರಡು ಅಂಕಗಳು, ಹಲವಾರು ಕಿರುದೃಶ್ಯಗಳು, ಪ್ರತಿಪಾತ್ರಕ್ಕೂ ಒಂದೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಹಾಡು, ಪ್ರತಿ ಜೋಡಿಗೂ ಒಂದೊಂದು ಯುಗಳಗೀತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿ ಅಂಕದ ತುದಿಗೆ ಒಂದು ಆಕರ್ಷಕ ಸಮೂಹಗೀತೆ– ಇದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಮ್ಯೂಸಿಕಲ್ ಪ್ರಕಾರದ ಸಂರಚನೆ. ಇಂಥ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಚನೆ ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದೇ ತಡ, ಇದಕ್ಕೆ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಸಿಗಲು ತಡವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಇದಾದಮೇಲೆ, ೧೯೫೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುನ್ನಡೆಯಿತು. ಈ ಕಾಲದ ಎಲ್ಲ ರಂಗ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳೂ ಇದಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಂಡವು; ರಂಗತಂತ್ರಗಳ ಆಧುನಿಕ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ ಪಾಕಗೊಂಡವು. ತಿರುಗುವ ರಂಗಮಂಚ, ಹಳಿಯ ಮೇಲೆ ಚಲಿಸುವ



೬.೩೧. ೧೯೨೦ರ ದಶಕದ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇಯ ಒಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗೀತಕ.

ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಕ್ಷಣಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಮೇಲೆದ್ದು ಮಾಯವಾಗುವ ಸೀನರಿಗಳು, ಪ್ರೊಜೆಕ್ಟರ್ – ಅಲ್ಟ್ರಾವಯಲೆಟ್ ದೀಪೋಪಕರಣಗಳು ಮತ್ತು ಅತ್ಯಾಧುನಿಕ ಧ್ವನಿ ಸಾಧನಗಳು – ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಒಂದು ಮಾಯಾಲೋಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಮ್ಯೂಸಿಕಲ್ ಪ್ರಕಾರದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಎಲ್ಲೆಯೇ ಇಲ್ಲ – ಇಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗದ ಚಮತ್ಕಾರವೇ ಇಲ್ಲ, ಇಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗದ ರಂಗವೈವಿಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ – ಎಂಬಂತಹ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಈ ಪ್ರಕಾರ ಇವತ್ತಿನವರೆಗೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ೫೦ರ ದಶಕದಿಂದೀಚೆಗೆ ಈ ಮ್ಯೂಸಿಕಲ್‌ಗಳು ಕಥಾನಕದಲ್ಲೂ ಅಸಂಖ್ಯ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಷಾನ ಪಿಗ್‌ಮೆಲಿಯನ್ ನಾಟಕ ಇಲ್ಲಿ ಮೈ ಫೇರ್ ಲೇಡಿಯಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡಿದೆ, ಹಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಥೆ – ಕಾದಂಬರಿಗಳು ಈ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮೂಲವಾಗಿ ಒದಗಿವೆ. ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಟಿ.ಎಸ್.ಎಲಿಯಟ್‌ನ ಪದ್ಯದ ಸಾಲುಗಳನ್ನೇ ಕ್ಯಾಟ್ಸ್ ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಂಗೀತಕ ಆಧಾರವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ೫೦ರಿಂದೀಚೆ ಬಂದ ಹಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮ್ಯೂಸಿಕಲ್‌ಗಳಲ್ಲಿ– ಪಜಾಮಾಗೇಮ್, ಗೈಸ್ ಎಂಡ್ ಡಾಲ್ಸ್, ಓಕ್ಲಹಾಮಾ, ಸೌಂಡ್ ಆಫ್ ಮ್ಯೂಸಿಕ್, ಇವಿಟಾ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲಿ– ಯುದ್ಧ, ಅಪರಾಧ, ಬಡತನ, ಜೂಜು ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ಹತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ; ಹಲವು ಕಾಲ–ದೇಶಗಳ ಸನ್ನಿವೇಶವೈವಿಧ್ಯಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿವೆ.

ಆದರೆ, ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಕಸರತ್ತುಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಯೂ ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಅಂತಿಮಗುರಿ ಒಂದು ರೋಚಕ ಮಸಾಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾತ್ರ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಲಾಗದು. ಈ ಎಲ್ಲ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳು, ವಸ್ತು – ತಂತ್ರದ ವೈವಿಧ್ಯಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುವುದು ಪ್ರಲೋಭನೆಯ ಮಾರಾಟಕ್ಕಾಗಿ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಪ್ರಕಾರವೂ, ಎಲ್ಲ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹಾಗೆಯೇ, ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದ್ದೂ ನಿರುಪಯುಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಇದರ ಹಿಂದಿರುವ ಅಗಾಧ ಬಂಡವಾಳ–ಶ್ರಮ–ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಗಳೆಲ್ಲ ಗ್ರಾಹಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚಕ್ರವ್ಯೂಹದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಪರ್ಯಾಯ ಮತ್ತು ಬಂಡಾಯ ಸಂಘಟನೆಗಳು

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇಂಥ ಉದ್ಯಮಕೇಂದ್ರಿತ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಈ ಶತಮಾನದುದ್ದಕ್ಕೂ

ಹಲವಾರು ರೀತಿಯ ಪರ್ಯಾಯ ಮತ್ತು ಬಂಡಾಯ ಸಂಘಟನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ೧೮೮೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಸ್ವತಂತ್ರ ರಂಗತಂಡಗಳ ಚಳುವಳಿಯೇ ಇಂಥ ಪರ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು– ಎಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ಗುರುತಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಎರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿದ ಈ ಚಳುವಳಿ ಮಹತ್ವದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಆಸರೆಯಾಯಿತು. ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೆ ಈ ಚಳುವಳಿಯೂ ಎದುರಿಸಿದ ಮೊದಲನೆಯ ಆಘಾತ– ೧೯೨೯ರ ಆರ್ಥಿಕ ಕುಸಿತ. ಈ ಕುಸಿತದಿಂದ ಚೇತರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಈ ಚಳುವಳಿಗೆ ಸರ್ಕಾರ ಸಹಾಯ ಮಾಡಬೇಕಾಯಿತು; ಯುರೋಪು ಮತ್ತು ಅಮೆರಿಕಾದ ಆಧುನಿಕ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸರ್ಕಾರವು ರಂಗ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಪೋಷಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ.

ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಬಳಿಕ ಈ ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಎರಡನೆಯ ಆಘಾತಕ್ಕೆ ಮುಖಾಮುಖಿ ಯಾಯಿತು. ಒಂದು ಕಡೆ ಯುದ್ಧದ ಆರ್ಥಿಕ ವಿನಾಶ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೂ ನಡೆದ ಪೈಪೋಟಿ– ಈ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗೆ ಭವಿಷ್ಯ ಕಾಣದಂತಾ ಯಿತು. ಈ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಪಾರಾಗಿದ್ದು ಎರಡು ಮಾರ್ಗಗಳಿಂದ. ಒಂದು ಕಡೆ– ಸರ್ಕಾರವು ಆಯ್ದ ನಾಟಕತಂಡಗಳನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅಥವಾ ಹೊಸ ಪರ್ಯಾಯ ಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಮೂಲಕ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನೆರವಿಗೆ ಬಂತು. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ– ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗತಂಡಗಳು ತಮ್ಮ ಸ್ವರೂಪ–ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನೇ ರೂಪಾಂತರಿಸಿಕೊಂಡು ರಂಗ ಉದ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನ ವಾದವು. ಈ ಎರಡು ಮಾದರಿಯ ಉದ್ಯಮೇತರ ತಂಡಗಳು ಇವತ್ತಿಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಉಳಿದಿವೆ. ಒಂದು ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಸರ್ಕಾರ ಅಥವಾ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಂದ ಪೋಷಿತವಾದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು, ರೆಪರ್ಟರಿಗಳು, ಸ್ಥಳೀಯ ತಂಡಗಳು ಇವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಗುಂಪು–ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಆಫ್ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ ಮತ್ತು ಆಫ್ ಆಫ್ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ ಎಂದೂ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಫ್ರಿಂಜ್ ತಂಡಗಳೆಂದೂ ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ಕಿರುತಂಡಗಳು.

ಮೊದಲನೆಯ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುವ ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಹೆಸರುಗಳೆಂದರೆ– ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ರಾಯಲ್ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕಂಪೆನಿ ಮತ್ತು ನ್ಯಾಶನಲ್ ಥಿಯೇಟರುಗಳು; ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಕಾಮೆಡಿ ಫ್ರಾಂಕಾಯ್ಸ್ ಮತ್ತು ಥೇಟರ್ ನ್ಯಾಶನಲ್ ಪಾಪ್ಯುಲಾರ್; ಜರ್ಮನಿಯ ಬರ್ಲಿನರ್ ಎನ್‌ಸಾಂಬಲ್; ಅಮೆರಿಕಾದ ಪಬ್ಲಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್, ಅರೆನಾ ಸ್ಟೇಜ್, ಗಥ್ರೀ ಥಿಯೇಟರ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು. ಲಾಭದ ಉದ್ದೇಶವಿಲ್ಲದ ಈ ಎಲ್ಲ ವೃತ್ತಿತಂಡಗಳೂ ಆಯಾ ದೇಶದ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ದ್ವಿಮುಖ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ– ರಾಯಲ್ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕಂಪೆನಿ ೧೯೬೦ರಿಂದೀಚೆಗೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳ ಹೊಸ ಪ್ರದರ್ಶನ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿದೆ; ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನನ್ನು ಪುನರ್ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿದೆ. ಇದೇ ತಂಡದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಭಾಗ ತೀರಾ ಹೊಸ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನೂ, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದಿದೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕಂಪೆನಿಯೂ ಸೇರಿ ಈ ಎಲ್ಲ ತಂಡಗಳಿಗೂ ಒಂದು ಖಾಯಂ ನೆಲೆಯಿದೆ; ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವಿವಿಧ ಮಾದರಿಯ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿವೆ. ಪ್ರಯೋಗ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸವಲತ್ತುಗಳು ಇಲ್ಲಿವೆ. ನಿರ್ದೇಶಕ – ವಿನ್ಯಾಸಕಾರ – ತಂತ್ರಜ್ಞರ ತಂಡಗಳೂ ಇದರೊಂದಿಗಿವೆ. ನಟನಟಿಯರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಈ ತಂಡಗಳು ಆಯಾ ನಾಟಕದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ನೇಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಇಂಥ ತಂಡಗಳು ಅತ್ತ ಸಮೂಹರಂಜನೆಗೂ ಹೋಗದೇ, ಇತ್ತ ತೀರಾ ಸೀಮಿತ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೂ ಕೈಹಾಕದೇ ಮಧ್ಯಮಾರ್ಗದ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಪೋಷಿಸುತ್ತಿವೆ.

ಇನ್ನು ಎರಡನೆಯ ಮಾದರಿಯ ತಂಡಗಳು– ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದಿಶ್ಯಗಳನ್ನು ಎದುರಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಪುಟ್ಟ ಪುಟ್ಟ ಸಂಘಟನೆಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಮಾದರಿಯ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿವೆ; ಭಿನ್ನ ಉದ್ದೇಶಗಳಿವೆ. ಈ ವೈವಿಧ್ಯ ಗೊತ್ತಾಗಲಿಕ್ಕೆಂದು ಕೆಲವೇ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸ ಬಹುದು. ಒಂದು– ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತ ರಂಗತಂಡಗಳು: ಅಮೆರಿಕಾದ ಕಪ್ಪು ಜನರ ನಾಟಕತಂಡಗಳು, ಮೆಕ್ಸಿಕನ್ ತಂಡಗಳು, ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಏಶಿಯನ್ ನಾಟಕ ತಂಡಗಳು ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುವಂಥವು. ಆಯಾ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತ ಸಮುದಾಯಗಳ ಅನುಭವ–ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ಈ ತಂಡಗಳು ಆ ಗುಂಪಿಗೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರಂಗಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನಗಳನ್ನೂ ಹುಡುಕುತ್ತವೆ. ಎರಡು– ರಾಜಕೀಯ ರಂಗತಂಡಗಳು: ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಹೊರಗೆ ನಾಟಕವಾಡುವ ಇಂಥ ತಂಡಗಳಿಗೆ ಅಮೆರಿಕಾದ ಬ್ರೆಡ್ ಎಂಡ್ ಪಪೆಟ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಉದಾಹರಣೆ. ವಿಯೆಟ್ನಾಂ ಯುದ್ಧದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ತಂಡದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ತಮ್ಮ ವಸ್ತು–ತಂತ್ರಗಳಿಂದ ಜಗತ್ತಿನ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿದ್ದವು. ಮೂರು– ಸ್ತ್ರೀವಾದಿ ನಾಟಕತಂಡ ಗಳು, ಸಲಿಂಗವಾದಿ ಗುಂಪುಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಬಂಡಾಯ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಎಗ್ಗಿಲ್ಲದೆ ಘೋಷಿಸುವ ತಂಡಗಳು ಇವು. ಇವತ್ತಿನ ಯುರೋಪು ಅಮೆರಿಕಾದ

ಪರ್ಯಾಯ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶದ ತಂಡಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಗಣನೀಯವಾದದ್ದು.

ಇಂಥ ತಂಡಗಳಲ್ಲೇ ಕಾಣಸಿಗುವ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಧಾನ ಮಾದರಿ– ಇಂಥ ಎಲ್ಲ ಬಂಡಾಯದ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನೂ ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡ ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗ ಸಂವಹನೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೇ ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಲಾತ್ಮಕ ತಂಡಗಳು. ಪೋಲೆಂಡಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಿರ್ದೇಶಕ ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಥಿಯೇಟರ್ ಲ್ಯಾಬೋರೇಟರಿ, ತಂಡದ ನಟರೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಕುಟುಂಬದಂತೆ ಬದುಕಿದ ಅಮೆರಿಕಾದ ಲಿವಿಂಗ್ ಥಿಯೇಟರ್, ಹಲವು ಹತ್ತು ದೇಶದ ನಟನಟಿಯರನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಪೀಟರ್‌ಬ್ರೂಕನ ಇಂಟರ್‌ನ್ಯಾಶನಲ್ ಸೆಂಟರ್, ಹೊಸ ರಂಗಸ್ಥಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ರಿಚಾರ್ಡ್ ಷೆಖ್ನರನ ಪರ್ಫಾರ್ಮೆನ್ಸ್ ಗ್ರೂಪ್ ಇವೆಲ್ಲ ಇಂಥ ತಂಡಗಳಿಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗಚಳುವಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟ ತಂಡಗಳು ಇವು.



೬.೩೨. ಅಮೆರಿಕಾದ ಬ್ರೆಡ್ ಎಂಡ್ ಪಪೆಟ್ ಥಿಯೇಟರ್ ತಂಡವು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಬೀದಿನಾಟಕದ ಒಂದು ಬೃಹತ್ ಬೊಂಬೆ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಭಿನ್ನಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಂಚಿಹೋಗಿರುವ ಈ ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ – ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಕಾಳಜಿಗಳೇನಾದರೂ ಇದ್ದಾವೆಯೆ? ಇವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗ, ರಂಗಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಮೀಮಾಂಸೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೇನಾದರೂ ಕಾಣುತ್ತವೆಯೆ? ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಉದ್ಯಮರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಯಾವೆಲ್ಲ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ? – ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳತ್ತ ನಾವೀಗ ತಿರುಗಬೇಕು.

ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗಮೀಮಾಂಸೆ – ಆರ್ತೋ

೧೯೬೦ರಿಂದೀಚಿನ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಮೇಲೆ ಆತ್ಯಂತಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದವನು ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಒಂದು ಸ್ಥೂಲ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನೆರವಾದವನು– ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಆಂತೋನಿನ್ ಆರ್ತೋ (೧೮೯೫–೧೯೪೮). ೧೯೨೦–೩೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲನಾಗಿದ್ದ ಈತ ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗಿಯೇ ಉಳಿದ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಈತ ಹುಚ್ಚುಪ್ರವಾದಿಯ ಹಾಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ; ಹಲವು ಬಾರಿ ಹುಚ್ಚಾಸ್ಪತ್ರೆಯ ವಾಸವನ್ನೂ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದಾನೆ. ೧೯೬೫ರವರೆಗೂ ಹೆಚ್ಚೂಕಮ್ಮಿ ಅಜ್ಞಾತವಾಗಿದ್ದ ಈತನ ಬರಹಗಳು ಆಮೇಲೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಅನುಯಾಯಿಗಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಆರ್ತೋ ತನ್ನ ರಂಗಕರ್ಮವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದು ೧೯೨೦ರ ಪ್ಯಾರಿಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ; ಆತನ ಮೇಲೆ ಗಾಢವಾಗಿ ಬದ್ದಿದ್ದ ಪ್ರಭಾವ ಸರ್ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಪಂಥದ್ದು. ೧೯೨೬ರಲ್ಲಿ ಆತ ಥಿಯೇಟರ್ ಆಲ್‌ಫ್ರೆಡ್ ಜಾರಿ ಎಂಬ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಅಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿವಾದಾತ್ಮಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ. ಆದರೆ, ಆತನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಅಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಚಿಂತನೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆತ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗದಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಹಾಗಾಗಿ ಆತ ಕಟುವಾಗಿದ್ದ, ಕಹಿಯಾಗಿದ್ದ, ಇಡೀ ಆಧುನಿಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಆತನಿಗೆ ಅಸಹ್ಯವಿತ್ತು. ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಇಡಿಯ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯವು ಸಾಮಾಜಿಕ– ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಬೊಗಳೆಯೆಂದೂ ಈ ಇಡೀ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತರ್ಯದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಆತ ಭಾವಿಸಿದ್ದ. ತನ್ನ ಒಂದು ಕಾಗದದಲ್ಲಿ ಆತ, ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಕಾಮೆಡಿ ಫ್ರಾಂಕಾಯ್ಸ್ ತಂಡದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರಿಗೆ ಹೀಗೆ ಉಗಿದಿದ್ದಾನೆ:

"ಸ್ವಾಮಿ.... ನಿಮ್ಮ ಸೂಳೆಗೇರಿ ಅತಿದಾಹದಿಂದ ಕೊಬ್ಬಿದೆ. ನಿಮ್ಮಂಥ ನಿರ್ಜೀವ ಕಲೆಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳು ನಮ್ಮನ್ನು ಕಿವುಡು ಮಾಡುವ ಕೈಂಕರ್ಯದಿಂದ ನಿವೃತ್ತಿಯಾಗಲು ಇದು ಸಕಾಲ. (ನೀವು ನಂಬುವಂತೆ) ಟ್ರಾಜೆಡಿಗೆ ರೋಲ್ಸ್ ರಾಯ್ಸ್ ಕಾರೂ ಬೇಡ, ಸೂಳೆಯರ ಗಿಲೀಟು ಆಭರಣಗಳೂ ಬೇಡ.... ಟ್ರಾಜೆಡಿಯೇನು, ಭೂತ - ವರ್ತಮಾನ - ಭವಿಷ್ಯಗಳ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲೂ ನೀವು ನಾಲಾಯಕ್ಕು."[೪]

ರಂಗಭೂಮಿಯು ಇಂಥ ಗಿಲೀಟುಗಳಿಂದ, ಸಾಮಾಜಿಕ-ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಬೊಗಳೆಗಳಿಂದ ಬಚಾವಾಗಲು ಇರುವ ಒಂದೇ ದಾರಿ-ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಮತ್ತು ಪುರಾಣಕಲ್ಪನೆಗಳ ಕಡೆ ತಿರುಗುವುದು ಎಂಬುದು ಆರ್ತೋನ ಕೇಂದ್ರ ನಂಬಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈತ ಈ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ-ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಸಂಕೇತವಾದಿಗಳಂತೆ ಒಂದು ಪ್ರತೀಕವೆಂದಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಹಾಗೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದಾಖಲೆಯೆಂದಾಗಲೀ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದವನಲ್ಲ. ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ-ಪುರಾಣಗಳೇ ಮನುಷ್ಯ ಕುಲದ ಅತ್ಯಂತ ಗಂಭೀರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳೆಂದೂ ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯು ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಆಧುನಿಕ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದೂ ಆತ ಹಂಬಲಿಸಿದ. ಇಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಮಾತ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ, ಆಗ- "ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮುರಿದುಬೀಳುತ್ತದೆ, ಅಧಿಕಾರ ಆವಿಯಾಗುತ್ತದೆ, ಅರಾಜಕತೆಯೇ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನ ಆತ್ಮದ ಆಳದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ಅವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೆಲ್ಲ ನುಗ್ಗಿ ಹೊರಬರುತ್ತವೆ"[೫] - ಎಂದೆಲ್ಲ ಆರ್ತೋ ಕನಸು ಕಂಡ.

ಇಂಥ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ಆತ ಒಂದು ಕಡೆ ಕ್ರೂರ ರಂಗಭೂಮಿ- ಥಿಯೇಟರ್ ಆಫ್ ಕ್ರುಯೆಲ್ಟಿ- ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಇದು, ಆರ್ತೋನ ಪ್ರಕಾರ, ಅದುವರೆಗೆ ಬಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಪಂಥಗಳ ಹಾಗೆ ಮೇಲುಮೇಲಿನ ಬಿಂಬಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತಣಿಸುವಂಥದಲ್ಲ. ಬದಲು, ಮನುಷ್ಯನ ಕ್ರೌರ್ಯಗಳನ್ನೂ, ಕಾಮದ ವ್ಯಸನವನ್ನೂ, ಪಶುತ್ವವನ್ನೂ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಲೋಕಗಳನ್ನೂ, ಅಂತರ್ಯದ ಆದರ್ಶರೂಪಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ಭಿಡೆಯಿಂದ ತೆರೆದು ತೋರಿಸುವ ರಂಗಪಂಥ. ಆರ್ತೋಗೂ ಆತನ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಯೋಗಕಾರರಿಗೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇಲ್ಲೇ ಇದೆ. ಉಳಿದ ರಂಗಪಂಥಗಳು ಇನ್ನೂ ವಾಸ್ತವ ನಿರಾಕರಣೆಯನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಈತ ತನ್ನ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ಮುನ್ನಡೆದು ವಾಸ್ತವೇತರ ಅನುಭವಗಳ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಹವಣಿಸಿದ. ಉಳಿದ ರಂಗಚಿಂತಕರು ರಂಗಭೂಮಿ 'ಅನುಸೃಷ್ಟಿ'ಯಾಗಬೇಕೋ 'ಪ್ರತಿಸೃಷ್ಟಿ'ಯಾಗಬೇಕೋ ಎಂದು ವಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಈತ ಒಗಟಿನಂತಹ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ - "ರಂಗಭೂಮಿಯು ಬದುಕಿನ ಪ್ರತಿರೂಪ ಎನ್ನುವುದಾದರೆ ಬದುಕೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರತಿರೂಪವೇ ಸರಿ."[೬]

ಇಂಥ 'ಅಪ್ರಾಯೋಗಿಕ' ಚಿಂತನೆಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಆರ್ತೋಗೆ, ಸಹಜವಾಗಿಯೇ, ಯಾವುದೇ ಉಪಯುಕ್ತ ರಂಗಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆತ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಒಂದೇ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಯೋಗ- ಷೆಲ್ಲಿಯ ಸೆನ್ಸಿ ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದ ಒಂದು ವಿವಾದಾತ್ಮಕ ಪ್ರದರ್ಶನ. ಈ ಪ್ರಯೋಗದ ಬಗ್ಗೆ ಅಳಿದುಳಿದ ದಾಖಲೆಗಳಿಂದ ಹಾಗೂ ಆರ್ತೋ ಮಾಡಿಸಲೆಂದು ಯೋಜಿಸಿದ್ದ ಪ್ರಯೋಗ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳಿಂದ ನಾವೀಗ ಆತನ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂರ್ತ ವಿವರಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಯಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಆರ್ತೋನ ಪ್ರಕಾರ, ಹೊಸ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆಯ ಬಯಸುವ ರಂಗಭೂಮಿ, ಮೊದಲು, ನಾಟಕಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೊರಬರಬೇಕು. ಕೊಟ್ಟಿಗೆ-ಗ್ಯಾರೇಜುಗಳು, ಅಟ್ಟ-ನೆಲಮಾಳಿಗೆಗಳು, ಅನುಪಯುಕ್ತ ಕಟ್ಟಡಗಳ ವಕ್ರಮೂಲೆಗಳು- ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು; ಈ ಸ್ಥಳದ ನಿಜರೂಪಗಳನ್ನೇ ರಂಗಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ರಂಗಸ್ಥಳವು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದಿಂದ ಬೇರೆಯಾಗಬಾರದು, ಅದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಚಾಚಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಹರಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ಆವರಿಸಬೇಕು. ರಂಗಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ರಂಗಾಲಂಕಾರಗಳನ್ನು ವರ್ಜಿಸಬೇಕು. ರಂಗತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಹಜ ಬಣ್ಣ-ಮಿಂಚುಗಳ ಮೂಲಕ, ಕರ್ಕಶ ಧ್ವನಿ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಚುಚ್ಚಬೇಕು; ಆಘಾತಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಅಭಿನಯದಲ್ಲೂ ಅಷ್ಟೆ- ಸಾಮಾಜಿಕ, ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ಚಿತ್ರಣಗಳು ವರ್ಜ್ಯ. ನಟ ತನ್ನ ದೇಹ-ಧ್ವನಿಯ ಎಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಪಾರಭೌತಿಕ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಆವಾಹಿತನಾಗಬೇಕು. ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗಾಂಶಗಳೂ ಕೂಡಿ, ಒಟ್ಟೂ ಸಮೂಹದ ನಾಗರಿಕ ಆವರಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕಳಚಿ ಅವರನ್ನು ರಂಗಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಯ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವಿಕೆಗೆ ಅಣಿಗೊಳಿಸಬೇಕು; ವಾಸ್ತವೇತರ ಅನುಭವ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಎತ್ತರಿಸಬೇಕು. ಇದು ಆರ್ತೋ ಕಂಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಹರೆಪಟ್ಟಿ.

ಇಂಥ ದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಆರ್ತೋ ಕಂಡಿದ್ದು ಹಲವೊಮ್ಮೆ ಹುಚ್ಚಾಸ್ಪತ್ರೆಯ ಮಂಚಗಳ ಮೇಲೆ. ಹಲವು ಹುಚ್ಚಾಸ್ಪತ್ರೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲ ನೂಕಿದ ಈತ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸ್ನೇಹಿತರ ಸಹಾಯದಿಂದ ಹೊರಗೆ ಬಂದ; ಕೆಲವೇ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾನ್ಸರಿನಿಂದ ತೀರಿಕೊಂಡ. ಮರೆತೇಹೋಗಿದ್ದ ಈತನ ಬರಹಗಳು ೧೯೬೦ರಿಂದೀಚೆಗೆ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದವು. ಈತ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಗಿಲೀಟು-ಬೊಗಳೆಗಳ

ನಿರ್ಜೀವ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಯುರೋಪು-ಅಮೆರಿಕಾಗಳನ್ನು ಆವರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಆರ್ತೋ ಪ್ರವಾದಿಯಾಗಿ ಕಂಡ. ಕೆಲವರಿಗೆ ಈತ ಸೂಚಿಸಿದ ಹೊಸ ರಂಗಾಂಶಗಳು, ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ಅನುಸರಣಯೋಗ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡವು. ಕೆಲವರಿಗೆ ಈತನ ಪಾರಭೌತಿಕ ದರ್ಶನವೇ ಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಕಂಡಿತು. ಹೀಗೆ, ಆರ್ತೋನ ದರ್ಶನವು ಹಲವು ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಪ್ರವೇಶಮಾಡಿತು.

ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಪ್ರಯೋಗಶಾಲೆ

ಆರ್ತೋನ ಅಮೂರ್ತ ರಂಗದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಮೂರ್ತ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿದ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯನಾದವನು-ಪೋಲೆಂಡಿನ ಜೆರ್ರಿ ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ (೧೯೩೦ - ೯೯). ಈತ ಆರ್ತೋನಿಂದ ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೇ ಪೂರ್ವದ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಇಂತಹ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನೂ ಸತತ ಪರಿಶ್ರಮದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನದೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ರಂಗಮಾರ್ಗವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾನೆ.

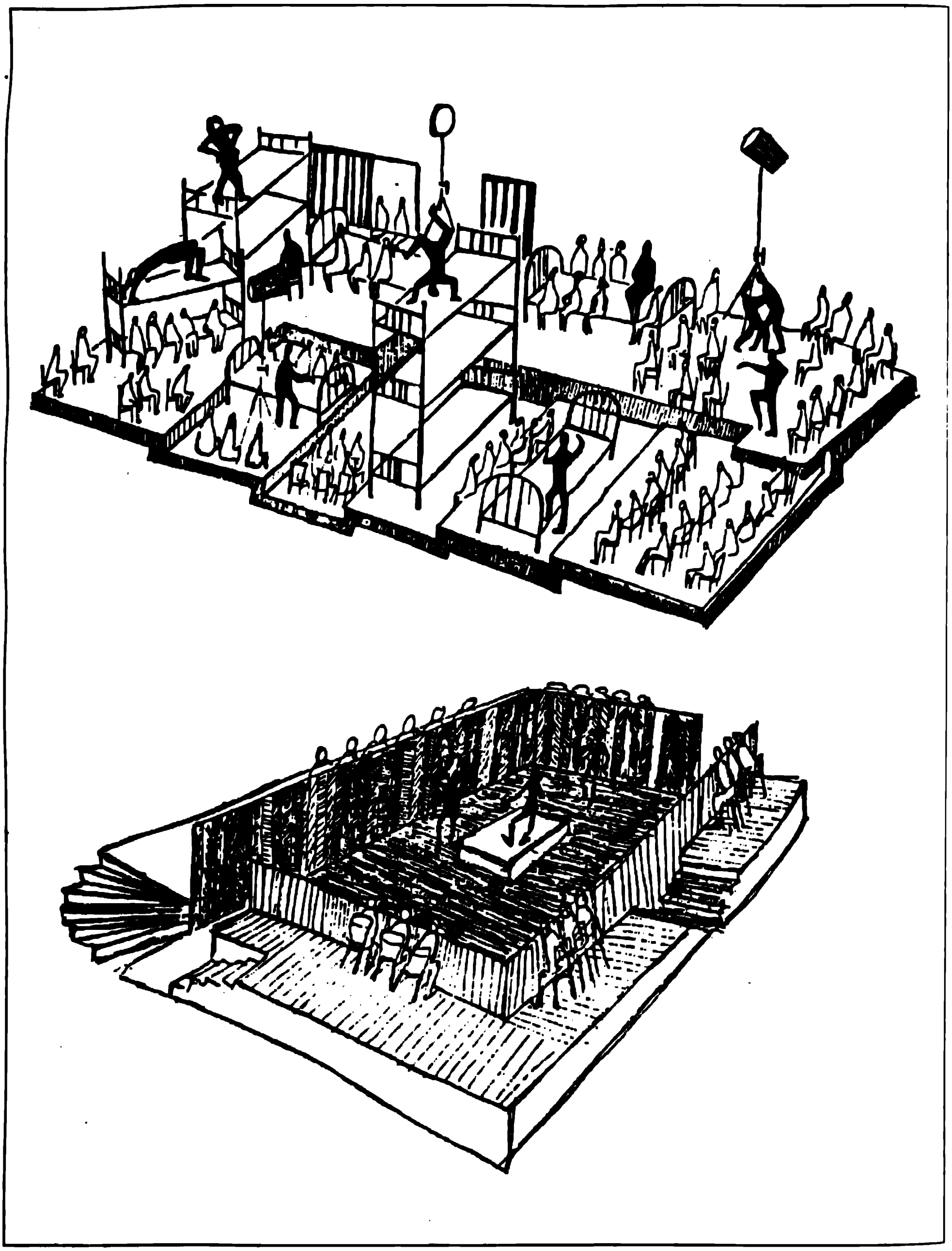
ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ ತನ್ನ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ತಂಡವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದು ೧೯೫೯ರಲ್ಲಿ; ಪೋಲೆಂಡಿನ ಒಂದು ಪುಟ್ಟ ಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ. ೧೯೬೫ರಲ್ಲಿ ಈತ ಈ ತಂಡವನ್ನು ವ್ರೊಕ್ಲಾ ಎಂಬ ಊರಿಗೆ ಸ್ಥಳಾಂತರಿಸಿದ; ಅದಕ್ಕೆ ಥಿಯೇಟರ್ ಲ್ಯಾಬೋರೇಟರಿ ಎಂಬ ಹೊಸ ಹೆಸರು ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಆತನ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಿಗೆ ಪರಿಚಯವಾಗತೊಡಗಿದವು. ಇಲ್ಲಿ ತರಬೇತಾದ ನಟರು ಹೊರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗಾಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿ ತೋರಿಸಿದರು; ಈ ತಂಡದ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಪ್ರವಾಸ ಮಾಡಿದವು. ಶರೀರ-ಶಾರೀರಗಳಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದ ಈ ತಂಡದ ನಟರನ್ನು ನೋಡಿ ಯುರೋಪು-ಅಮೆರಿಕಾದ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ದಂಗಾದರು. ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ ಅವರಿಗೆ ಗುರುವಾದ, ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಬಳಿಕದ ಪ್ರಮುಖ ಅನ್ವೇಷಕ ಎಂಬ ಹೆಸರು ಪಡೆದ. ಈತನ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಯಾರಿಗೂ ಅನುಕರಿಸಲಾಗದಿದ್ದರೂ ಈತನ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು- ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು- ಹಲವರು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು.

ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ ರಂಗಕಲ್ಪನೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಆರ್ತೋನ ರಂಗದರ್ಶನದ ಮುಂದುವರಿಕೆಯೇ ಎನ್ನಬಹುದು. ಆರ್ತೋನಂತೆ ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯೂ ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು 'ಧರ್ಮನಿರಪೇಕ್ಷ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ'ಯಾಗಬೇಕೆಂದು ಬಯಸಿದ್ದ. ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಸಮಕಾಲೀನ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಸಮಕಾಲೀನ ಅನುಭವಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮವೊಂದನ್ನು ಆವಿಷ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು- ಎಂಬುದು ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ ನಂಬಿಕೆಯೂ ಆಗಿತ್ತು.

ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ, ಇಂಥ ಆಧ್ಯಾತ್ಮವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ ತನ್ನದೇ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾನೆ. ಪಾರಭೌತಿಕ ಹುಡುಕಾಟಕ್ಕೆ ಪಾರಭೌತಿಕ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ, ಈ ಭೌತಿಕ ದೇಹದಿಂದಲೇ ಅಂಥ ಪಾರಭೌತಿಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದು ಎನ್ನುವುದು ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಮೂಲನಂಬಿಕೆ. ಆತನ ಇಡಿಯ ರಂಗಕಲ್ಪನೆ, ಅಭಿನಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ನಿಂತಿರುವುದು ಈ ನಂಬಿಕೆಯ ಮೇಲೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆತನಿಗೆ ನಟನ ದೇಹ-ಧ್ವನಿಗಳೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಧಾನ ರಂಗಾಂಶಗಳಾಗಿ ಕಂಡಿವೆ; ಉಳಿದ ರಂಗಾಂಶಗಳೆಲ್ಲ ಅಲಂಕಾರಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿವೆ. ಆತನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಾಲುಗಳಲ್ಲೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ-

"ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರಸಾಧನವಿಲ್ಲದೇ ಇರಬಲ್ಲದು, ಪಾತ್ರ ಸೂಚಕ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಲ್ಲದೇ ಇರಬಲ್ಲದು, ವಿಶೇಷ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯೂ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ, ಬೆಳಕು-ಧ್ವನಿಯ ಚಮತ್ಕಾರಗಳೂ ಅನಗತ್ಯ. ಆದರೆ, ನಟ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ನಡುವಿನ ಸತತವಾದ, ನೇರವಾದ, ಜೀವಂತ ಸಹಯೋಗವಿಲ್ಲದೇ ಅದು ಉಳಿಯಲಾರದು. ಇದು ಬಹಳ ಹಳೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ಸತ್ಯ. ಆದರೆ, ಇವತ್ತು ಇದನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡರೆ ನಮ್ಮ ಬಹುಪಾಲು ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನೇ ನಾವು ನಿರಾಕರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದರೆ ನಿರ್ದೇಶಕನೊಬ್ಬನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಶಿಲ್ಪ, ಚಿತ್ರ, ವಾಸ್ತು, ಪ್ರಕಾಶ, ಅಭಿನಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಹಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಂಶ್ಲೇಷಣೆ ಎಂಬ ಸಮಕಾಲೀನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ನಾವು ಕೈಬಿಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಶ್ಲೇಷಣೆಯನ್ನೇ ನಾವು 'ಶ್ರೀಮಂತ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎನ್ನಬಹುದು- ದೋಷಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಮಂತವಾದದ್ದು ಅದು."[೭]

ಇಂಥ 'ಶ್ರೀಮಂತ ರಂಗಭೂಮಿ'ಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯು ತನ್ನ ರಂಗಮಾರ್ಗವನ್ನು ರಿಕ್ತರಂಗಭೂಮಿ- Poor Theatre- ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಇದರ ಅರ್ಥ- ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಎಲ್ಲ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟ ಸರಳೀಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದಲ್ಲ. ಇದು, ಎಲ್ಲ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನೂ ನಟನಲ್ಲೇ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸ ಬಯಸುವ ಕಠಿಣ ರಂಗಮಾರ್ಗ. ನಟನ ಶರೀರ-ಶಾರೀರಗಳೇ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ರಂಗಾಂಶಗಳು.



೬.೩೩. *ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಬಳಕೆಯಾದ ಎರಡು ರಂಗವಿನ್ಯಾಸದ ಮಾದರಿಗಳು. ಮೇಲಿನದು ಕೋರ್ಡಿಯನ್ ಎಂಬ ನಾಟಕದ್ದು; ಕೆಳಗಿನದು ಕಾನ್‌ಸ್ಟಂಟ್ ಪ್ರಿನ್ಸ್ ನಾಟಕದ್ದು. ಪ್ರತಿವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲೂ ಕಪ್ಪು ಆಕೃತಿಗಳು – ನಟರು; ಬಿಳಿಯ ಆಕೃತಿಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು.*

ಇಲ್ಲಿ ನಟ ಪಾತ್ರಕ್ಕೊಂದು ವೇಷ ಧರಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ಪ್ರಸಾಧನ ವನ್ನಂತೂ ಬಳಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ತನ್ನ ಚಹರೆ-ಭಂಗಿಗಳ ಮೂಲಕ, ಮುಖದ ಸ್ನಾಯುಗಳ ನಿಖರ ನಿಯಂತ್ರಣದ ಮೂಲಕ, ಧ್ವನಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಬಳಕೆಯ ಮೂಲಕ ಆತ ಪಾತ್ರವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಯಲ್ಲಿ ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ನಟನಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡ ಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ, ನಟ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಬಂಧ ವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವಂತಹ ಆವರಣವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರೆ ಸಾಕು.

ಹೀಗೆ, ಎಲ್ಲ ರಂಗಾಂಶಗಳ ಸಂವಹನೆಯ ಕೆಲಸವನ್ನೂ ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ ನಟನಿಗೇ ವಹಿಸಿಬಿಡುವುದರಿಂದ, ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟರಿಗೆ ಅದ್ಭುತವಾದ ಶರೀರ-ಶಾರೀರ ಸಿದ್ಧತೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು, ಸರ್ಕಸ್ಸಿನ ಪ್ರದರ್ಶಕರಿಗಿರುವಂತಹ ತಯಾರಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ನಟನ ದೇಹ-ಧ್ವನಿ-ಮನಸ್ಸುಗಳು ಭಿನ್ನಭಿನ್ನವಾದ ಘಟಕಗಳಲ್ಲ. ಈ ಮೂರೂ ಸೇರಿರುವ ಒಟ್ಟೂ ನಟನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಸಂವಹನೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ ಸೂಚಿಸುವ 'ಶಿಕ್ಷಣಕ್ರಮ' ಎಲ್ಲ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾದದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ನಟ 'ಕಲಿಯ ಬೇಕಾದದ್ದು' ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಆತ, ತನ್ನ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಆವರಣದಿಂದಾಗಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ದೇಹ-ಧ್ವನಿ-ಮನಸ್ಸು-ಆತ್ಮಗಳ ಏಕತೆಯನ್ನು ಪುನಃ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಅಡೆತಡೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನಿವಾರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಈ ನಟನಲ್ಲಿ ಸ್ಫುರಿಸುವ ಯಾವುದೇ ಅನುಭವವು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ದೇಹ-ಧ್ವನಿ-ಮನಸ್ಸು-ಆತ್ಮಗಳೆಲ್ಲದರ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತ ವಾಗಬೇಕು. ಅರ್ಥಾತ್, ಭೌತಿಕ ಮತ್ತು ಪಾರಭೌತಿಕ ಸೀಮೆಗಳ ನಡುವಿನ ಗೆರೆ ಅಳಿಸಿಹೋಗಬೇಕು.

ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಯೋಗ- ಕಾನ್‌ಸ್ಟಂಟ್ ಪ್ರಿನ್ಸ್- ಇಂಥ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಹುಡುಕಾಟಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೂಪಕವೆನ್ನುವಂತಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕಥೆ ಒಬ್ಬ ದೊರೆ ಮಗನದ್ದು. ಈತ, ಹಲವಾರು ರೀತಿಯ ಹಿಂಸೆ-ಪೀಡೆಗಳನ್ನು ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತ ಆಧ್ಯಾತ್ಮದ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ತಲುಪುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪ್ರಯೋಗದ ಮುಖಾಂತರ ನಟರು ತಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕುಗಳ ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಆವಿಷ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಕ್ಕೆ ಏರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಒಂದು ಮೋಟು ಗೋಡೆಯ ಹಿಂದೆ ಕುಳಿತು ಈ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ 'ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಶಸ್ತ್ರಚಿಕಿತ್ಸೆ'ಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವ ಹಾಗೆ ರಂಗಾವರಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದದ್ದು ಇದು.

ಇಂತಹ ಪಾರಭೌತಿಕ ಹುಡುಕಾಟಗಳ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿದ್ದ ರಿಂದಲೇ ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಗೆ, ಕ್ರಮೇಣ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂವಹನೆಯ ಗುಣವೇ ಅನಗತ್ಯವೆಂದು ಕಾಣಿಸತೊಡ ಗಿತು; ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ಒಂದು ತೊಡಕೆಂದು ಅನಿಸಹತ್ತಿತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆತ ೧೯೭೦ರಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುವು ದನ್ನೇ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ. ಅಲ್ಲಿಂದೀಚೆಗೆ ಅವನ ತಂಡವು ಪೋಲೆಂಡಿನ ಯಾವುದೊ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೂತು ಪಾರಭೌತಿಕ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಇದನ್ನು ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ ಅತೀತ ರಂಗಭೂಮಿ- Para Theatre- ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಈ ಅಂತಿಮ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಆತನ ಅನುಯಾಯಿಗಳಲ್ಲೇ ಅನೇಕರಿಗೆ ಅಸಮರ್ಪಕ ವೆಂದು ಕಂಡಿದೆ. ಈತ ರಂಗಭಾಷೆಯ ಮಹತ್ವದ ವಿಸ್ತರಣೆ ಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ, ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹುಡುಕಿದ್ದಾನೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಎಲ್ಲರಲ್ಲೂ ಏಕಾಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಆದರೆ, ಆತನ ಪಾರಭೌತಿಕ ಸೆಳೆತ ಮಾತ್ರ ಹಲವರಿಗೆ 'ಅನಗತ್ಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮೀಕರಣ'ವೆಂದು ಕಂಡಿದೆ. ನಿಜವಾಗಿ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇವತ್ತಿನ ಒಟ್ಟೂ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಆಧ್ಯಾತ್ಮೀಕರಣದ ಗುಣ ಅಡಕವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಯುರೋಪು-ಅಮೆರಿಕಾಗಳ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ ತಲುಪಿದ ಅತೀತ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಲುಪಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ- ಅವುಗಳ ಭಿನ್ನ ಸಂದರ್ಭ.

ಘಟನೆ, ಸಹಯೋಗ, ಸ್ಥಳ, ಸಂಭವ

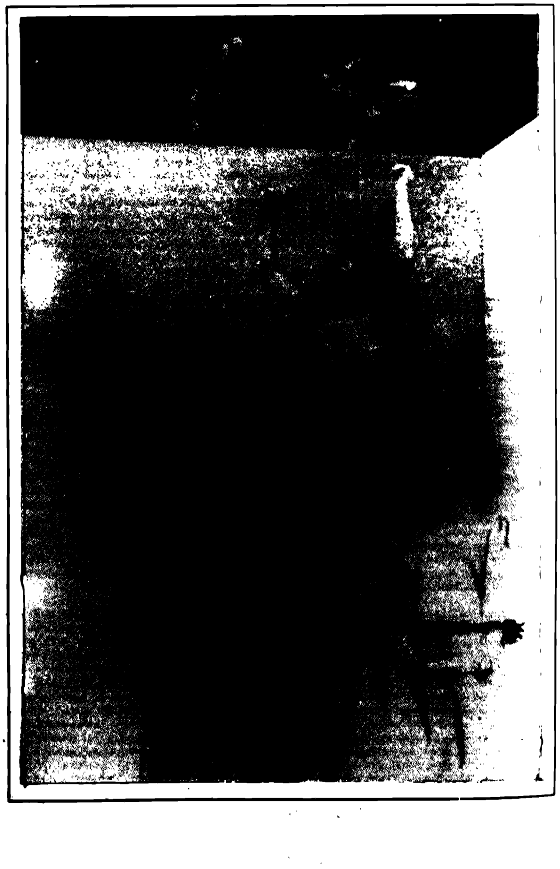
ಆರ್ತೋ ಮತ್ತು ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯರ ಇಂತಹ ದರ್ಶನ-ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾವೀಗ ಯುರೋಪು-ಅಮೆರಿಕಾಗಳ ಈಚಿನ ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಹಿಂದೆ ಹಲವು ಸಮಾನ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ಇವೆ, ಅಷ್ಟೇ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳೂ ಇವೆ. ಇಂಥ ಸಾಮ್ಯ-ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಕೆಲವೇ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಈಚಿನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಕಾರರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರ, ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ ನಿರ್ದೇಶಕ- ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ (೧೯೨೫-). ೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಈತ ರಾಯಲ್ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕಂಪೆನಿಯ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿದ್ದ, ೭೦ರಿಂದೀಚೆಗೆ ಪ್ಯಾರಿಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿ ಅಂತರ್‌ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಟನಟಿಯರ ಒಂದು ರಂಗಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಬ್ರೂಕನ ಆರಂಭದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಆರ್ತೋ ಮತ್ತು ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯರ ಪ್ರಭಾವ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತಿದೆ.

೧೯೬೪ರಲ್ಲಿ ಈತ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕಂಪೆನಿಯಲ್ಲಿ ಥಿಯೇಟರ್ ಆಫ್ ಕ್ರುಯೆಲ್ಟಿ ಎಂಬ ರಂಗಶಿಬಿರವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ; ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮರಾತ್/ಸಾದ್ ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ. ಆರ್ತೋನ ರಂಗ ದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪುನರ್ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ ಈ ಪ್ರಯತ್ನವು ಹಲವಾರು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಯಿತು. ಇಷ್ಟೇ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಯಾದ ಬ್ರೂಕನ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಯೋಗ– ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಹೊಸ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಶೈಲಿಯ ಹುಡುಕಾಟ. ಅದುವರೆಗೂ ಬರೀ ರಮ್ಯ–ವಾಸ್ತವ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿ ಜಡ್ಡುಗಟ್ಟಿದ್ದ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಈತ ಯಕ್ಷಿಣಿ–ಆಚರಣೆ–ಆಟ–ಸರ್ಕಸ್ಸುಗಳ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಜೀವಂತಗೊಳಿಸಿದ; ಈ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ಸಮಕಾಲೀನ ಅರ್ಥಗಳು ಉದ್ಬೋಧಗೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಇದೇ ಅವಧಿಯ ಬ್ರೂಕನ ಇನ್ನೊಂದು ಗಮನಾರ್ಹ ಪ್ರಯೋಗ– ಯು. ಎಸ್. ಎಂಬ ಅರೆ–ಡಾಕ್ಯುಮೆಂಟರಿ ನಾಟಕ. ವಿಯೆಟ್ನಾಂ ಯುದ್ಧದ ಸಂದರ್ಭದ ಅಮೆರಿಕನ್ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಒಂದು ಪ್ರತಿಮಾ ಸರಣಿಯೆಂಬಂತೆ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿತು; ಈ ಯುದ್ಧಕ್ಕೂ ನಮಗೂ ಏನು ಸಂಬಂಧ– ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ನಟರು–ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಪದೇಪದೇ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ರಂಗಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು.

೧೯೬೦ರ ದಶಕದ ಅಮೆರಿಕನ್ ಬಂಡಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಸುದ್ದಿ ಮಾಡಿದ ಒಂದು ತಂಡ– ಲಿವಿಂಗ್ ಥಿಯೇಟರ್. ಜುಡಿತ್‌ಮರಿನಾ (೧೯೨೬–) ಮತ್ತು ಜುಲಿಯೆನ್ ಬೆಕ್ (೧೯೨೫–೮೫) ಎಂಬ ದಂಪತಿಗಳ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಈ ತಂಡವು ಒಂದು ಕುಟುಂಬದ ಹಾಗೆ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಬದುಕಿತು; ಒಂದು ಸಮುದಾಯವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ರಂಗಪ್ರಯೋಗವೆನ್ನುವುದು ಕಾರ್ಖಾನೆಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ತಯಾರಾಗುವ ಸಿದ್ಧ ವಸ್ತುವಲ್ಲ, ಪ್ರದರ್ಶನವೆನ್ನುವುದು ಇಂಥ ಸಿದ್ಧ ವಸ್ತುವಿನ ಮಾರಾಟವಲ್ಲ– ಎಂಬುದನ್ನು ಈ ತಂಡ ಒತ್ತಿಹೇಳಬಯಸಿತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಅವತ್ತಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಸಹಯೋಗದಲ್ಲಿ

೬.೩೪. ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್‌ನ ನಿರ್ದೇಶನದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ 'ಮಿಡ್‌ಸಮ್ಮರ್ ನೈಟ್ಸ್ ಡ್ರೀಂ' ಪ್ರಯೋಗದ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ.





೬.೩೫. ಅಮೆರಿಕಾದ ಆಫ್ ಆಫ್ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ ನಾಟಕ ತಂಡ – ಲಿವಿಂಗ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ನ ಫ್ರಾಂಕೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ಪ್ರಯೋಗ.

ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಘಟನೆಯಾಗಬೇಕು ಎಂದು ಈ ತಂಡ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ– ಈ ತಂಡದ ಪ್ಯಾರಡೈಸ್ ನವ್ ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗದ ಅಂತಿಮ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ನಟರೆಲ್ಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಬಳಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು; ಪಿಸುಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದರು; ಪ್ರಸ್ತುತ ಸಮಾಜದ ಸ್ವೀಕೃತ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವಂತೆ ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಪ್ರತಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುತ್ತಿತ್ತು– ನಟರು, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಸೇರಿ ಚರ್ಚಿಸುವ, ಜಗಳಾಡುವ, ಬಟ್ಟೆಬಿಚ್ಚುವ, ಪ್ರೀತಿಮಾಡುವ ಬಂಡಾಯದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸಂಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಸಹಜವಾಗಿಯೇ, ಈ ಪ್ರದರ್ಶನ ಅತ್ಯಂತ ವಿವಾದಾತ್ಮಕವೂ ಆಯಿತು.

ಇಂಥದೇ ವಿವಾದಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಈ ಕಾಲದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನಿರ್ದೇಶಕ– ರಿಚರ್ಡ್ ಷೆಖ್ನರ್ (೧೯೩೪–). ಈತನ ನೇತೃತ್ವದ ಪರ್ಫಾರ್ಮೆನ್ಸ್ ಗ್ರೂಪ್ ಎಂಬ ತಂಡವು ಪ್ರದರ್ಶನ ನಡೆಯುವ 'ಸ್ಥಳ'ದ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿತು. ಈ ತಂಡದ ಹಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಸ್ಥಳ–ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣವೆಂಬ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನೇ ಅಳಿಸಿಹಾಕಲಾಯಿತು– ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಇಡೀ ರಂಗ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾದರೂ ಕೂರಬಹುದಿತ್ತು, ಹಾಗೆಯೇ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯೂ ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗಳಲ್ಲೂ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಪರಿಸರ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದು ಹೆಸರಾದ ಈ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನೇ ನಾವು ಅಲನ್ ಕಾಪ್ರೊವ್ (೧೯೨೭–) ಎಂಬುವವನ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಈತ, ತನ್ನ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ, ೧೮ ವಿವಿಧ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಜರುಗುವಂತೆ ಯೋಜಿಸಿದ. ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಚಿತ್ರ, ಚಲನಚಿತ್ರ, ನಾಟಕ ಮುಂತಾದ ಈ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬೇಕಾದಾಗ ಬೇಕಾದ್ದನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿರಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ತನ್ನ ಅನುಭವವನ್ನು ತಾನೇ ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ರಂಗಸಂವಹನೆ ಸಂಭವಗೊಳ್ಳಬೇಕು– ಎಂಬುದು ಈ ಪ್ರಯೋಗದ ಹಿಂದಿನ ಕಲ್ಪನೆ.

೧೯೬೦–೭೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ, ಅಮೆರಿಕಾ–ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸಿದರೆ ಇಂಥ ಇನ್ನೂ ಹಲವಾರು ಉದಾಹರಣೆಗಳು ದೊರಕುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಹಲವಾರು ವೈವಿಧ್ಯ–ಭಿನ್ನತೆಗಳಿವೆ. ಜತೆಗೇ– ಘಟನೆ, ಸಹಯೋಗ, ಸ್ಥಳ, ಸಂಭವ ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ಬೀಜಕಲ್ಪನೆಗಳು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕಾಣಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಈ ಬೀಜಕಲ್ಪನೆಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಮೀಮಾಂಸೆಗೆ, ರಂಗಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ, ಪ್ರತಿಭಟನೆಯಾಗಿ ಉದ್ಭವಿಸಿದಂಥವು. ಈ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಈ ಬಂಡಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಸ್ವೀಕೃತ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾದರಿಗಳ ವಿರುದ್ಧ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಒಟ್ಟೂ ಸಮಾಜದ ಸ್ವೀಕೃತ ಮೌಲ್ಯಗಳ ವಿರುದ್ಧ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯನ್ನು ಸಾರಿತು.

ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲೇ ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಖ್ಯಾತ ವಿಮರ್ಶಕ ಆ್ಯನ್ ಕಾಟ್, ತನ್ನ ಒಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ, ೧೯೬೮ರ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿದಂಗೆಗೆ ಹೋಲಿಸಿದ್ದಾನೆ.[೮] ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ದಂಗೆಯಂತೆಯೇ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲೂ ಅರಾಜಕ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಉಬ್ಬರವಿದೆ. ಜತೆಗೇ, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ದಂಗೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಘೋಷಣೆ ಹೇಳುವಂತೆ– 'ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ನಿಂತೂ ಅಸಾಧ್ಯವಾದದ್ದಕ್ಕೆ ಹಂಬಲಿಸುವ' ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ, ಮತ್ತೆ ಆ್ಯನ್ ಕಾಟ್ ಗುರುತಿಸುವಂತೆ, ಕೆಲವೇ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಅಸಾಧ್ಯವಾದದ್ದನ್ನು ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿ ತೃಪ್ತವಾಗುವ ಹಾದಿಹಿಡಿದವು. ಹಾಗಾಗಿ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಪಲಾಯನವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಯಿತು; ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿತು.

ಈ ವಿಫಲತೆಗೆ ಅಂತಿಮ ಸಾಕ್ಷಿಯೆಂಬಂತೆ ೧೯೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಈ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಮಾರಾಟದ ಸರಕುಗಳಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದವು. ಬಟ್ಟೆ ಬಿಚ್ಚುವ, ಅಶ್ಲೀಲ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಘಾತಗೊಳಿಸುವ ಈ ಎಲ್ಲ ತಂತ್ರಗಳು ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿ, ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಮೊನಚನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡವು. ಹೀಗೆ, ಒಂದು ಕಡೆ ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಪರ್ಯಾಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ತಮ್ಮ ಅತೀತಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೇರೆಯೇ ದಿಕ್ಕುಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕಾಯಿತು. ಅಂಥ ಹೊಸ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲೊಂದು– ಇಂಟರ್ ಕಲ್ಚರಲಿಸ್ಮ್ ಅಥವಾ ಅಂತರ್‌ಸಂಸ್ಕೃತಿ ವಾದ.

ಅಂತರ್‌ಸಂಸ್ಕೃತಿವಾದ

ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ,' ಅಂತರ್‌ಸಂಸ್ಕೃತಿವಾದವೆನ್ನುವುದು ವಿವಿಧ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಸಹಯೋಗಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ; ರಂಗಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವ ವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವ ಪ್ರಯೋಗ. ವರ್ತಮಾನದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಇದು. ಈಗ, ಪೀಟರ್‌ಬ್ರೂಕನೇ ಈ ಚಳುವಳಿಯ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ; ಕ್ರಿಯಾಶೀಲರಾಗಿರುವ ಬಹುತೇಕ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿ ಇದರಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಅಂತರ್‌ಸಂಸ್ಕೃತಿವಾದವೆಂಬ ಹೆಸರು ಈಚಿನದಾದರೂ ಈ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಹೊಸತೇನಲ್ಲ. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ತುದಿಗೇ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು; ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಥಮಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಈ ಕಾಲದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಬೇರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಕಡೆಗೆ– ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪೂರ್ವದ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಕಡೆಗೆ– ತಿರುಗುವುದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿದ್ದವು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಹೊರಟಿದ್ದರು. ಆದ್ದರಿಂದ, ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದ ಪೂರ್ವದ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಅವರಿಗೆ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ, ಅನುಸರಣಯೋಗ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡವು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ– ಇವರಲ್ಲೇ ಕೆಲವರಿಗೆ, ಇಡೀ ಪೂರ್ವದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೇ ಪಶ್ಚಿಮಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ಕೇಂದ್ರಿತ ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದೆಂದು ಭಾಸವಾಗಿತ್ತು; ಅವರು ಈ ಇಡೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಮಾರು ಹೋಗಿದ್ದರು.

೧೯೫೦ಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿನ ಹಲವು ಪ್ರಮುಖ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು– ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್, ಕ್ರೇಗ್, ಆರ್ತೋ, ಬ್ರೆಖ್ಟ್– ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಕಡೆ ಪೂರ್ವದ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದವರೇ.[೯] ಇವರೆಲ್ಲರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯಿದ್ದೂ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿರುವ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ– ಇವರಿಗೆ ಆ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಸೀಮಿತ ಪರಿಚಯ. ಇವರೆಲ್ಲ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದೇ ಓದಿಕೊಂಡಿದ್ದರು ಅಥವಾ ಅಪರೂಪಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಪಶ್ಚಿಮಕ್ಕೆ ಹೋದ ಕೆಲವೇ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದರು. ಈ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ರಂಗಭಾಷೆ–ವ್ಯಾಕರಣಗಳ ಪರಿಚಯವೂ ಇವರಿಗಿರಲಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ–ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇವರೆಲ್ಲ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾದರೇ ಹೊರತು ಅದನ್ನು ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮುಂದಾಗಲಿಲ್ಲ.

೧೯೫೦ರಿಂದ ಮುಂದೆ, ಈ ಸ್ಥಿತಿ ಬದಲಾಯಿತು. ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯಂತಹ ನಿರ್ದೇಶಕ ಸ್ವತಃ ಪೂರ್ವದೇಶಗಳಿಗೆ ಭೇಟಿಕೊಟ್ಟ. ಅವನ ಕೆಲವು ನಟರು ಈ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಕಲಿತು ಅದರ ಕೆಲವು ತತ್ವ–ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಕಾಲದ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಹಲವು ಪಶ್ಚಿಮೇತರ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ–ಆಚರಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದರು. ಜತೆಗೆ, ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಬೆಳವಣಿಗೆ ಆಗತೊಡಗಿತ್ತು– ವಿಮಾನ ಪ್ರಯಾಣದ ಸೌಲಭ್ಯ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರವಾಸೋದ್ಯಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಹುಟ್ಟತೊಡಗಿತ್ತು. ಹೀಗೆ– ಪ್ರಯೋಗ, ಸಂಶೋಧನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರವಾಸೋದ್ಯಮ ಮೂರೂ ಕೂಡಿ ಅಂತರ್‌ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಪೋಷಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದವು.

ಈ ಅಂತರ್‌ಸಂಸ್ಕೃತಿವಾದವು ಬರೀ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಅಲ್ಲ, ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಬರೀ ಪೂರ್ವ–ಪಶ್ಚಿಮದ ನಡುವಿನ ವ್ಯವಹಾರವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಮಧ್ಯ ಏಶಿಯಾ, ಆಫ್ರಿಕಾ, ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಅಮೆರಿಕಾ ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಹಲವು ಆಚರಣೆಗಳು, ಸಂಗೀತ–ನೃತ್ಯಗಳು, ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನಾಂಗಗಳ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳು– ಇವೆಲ್ಲ ಈ ಅಂತರ್‌ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಒದಗಿಬಂದಿವೆ. ಅಂತರ್‌ಸಂಸ್ಕೃತಿವಾದಿಗಳ ಕಡೆಯಿಂದ, ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಉದ್ದೇಶ–ಮಹತ್ವ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು: ಪ್ರಪಂಚ ಈಗ ಕಿರಿದಾಗುತ್ತಿದೆ, ಹಲವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳೀಗ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗುತ್ತಿವೆ; ಕೊಟ್ಟುಪಡೆಯುವ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವತ್ತಿನ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಯೋಗವು ಅಂತರ್‌ಸಂಸ್ಕೃತಿ

ವಾದಿಯಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಇಂಥ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲೇ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಅಡಗಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ ಕೂಡಾ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಈ ಪಂಥವನ್ನು ಅನುಮಾನದಿಂದ ನೋಡುವವರು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ- ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಕಾರರು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಬೇರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಕಡೆ ನೋಡಿದ್ದು ಸೀಮಿತ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಂದ. ಅವರಿಗೆ ಆಯಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ, ಅದರ ಬಳಕೆ ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ವಿನಿಮಯದ ಹಿಂದೆ ಸಮಾನತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯಿಲ್ಲ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಇದು ತೀರಾ ನಯವಾಗಿ ನಡೆಸಲ್ಪಡುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ.[೧೧]

ಪೀಟರ್‌ಬ್ರೂಕನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮಹಾಭಾರತದಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಅಸಂಖ್ಯ ಚಿಲ್ಲರೆ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ತನಕ ಎಲ್ಲ ಅಂತರ್‌ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಈ ಎರಡೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಕೇಳಿಬಂದಿವೆ. ಇವತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಬಿಸಿಬಿಸಿಯಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಹಣಾಹಣಿಯ ಚರ್ಚೆ ಇದು.

ರಂಗಮಂದಿರದ ಹೊಸ ರೂಪಗಳು

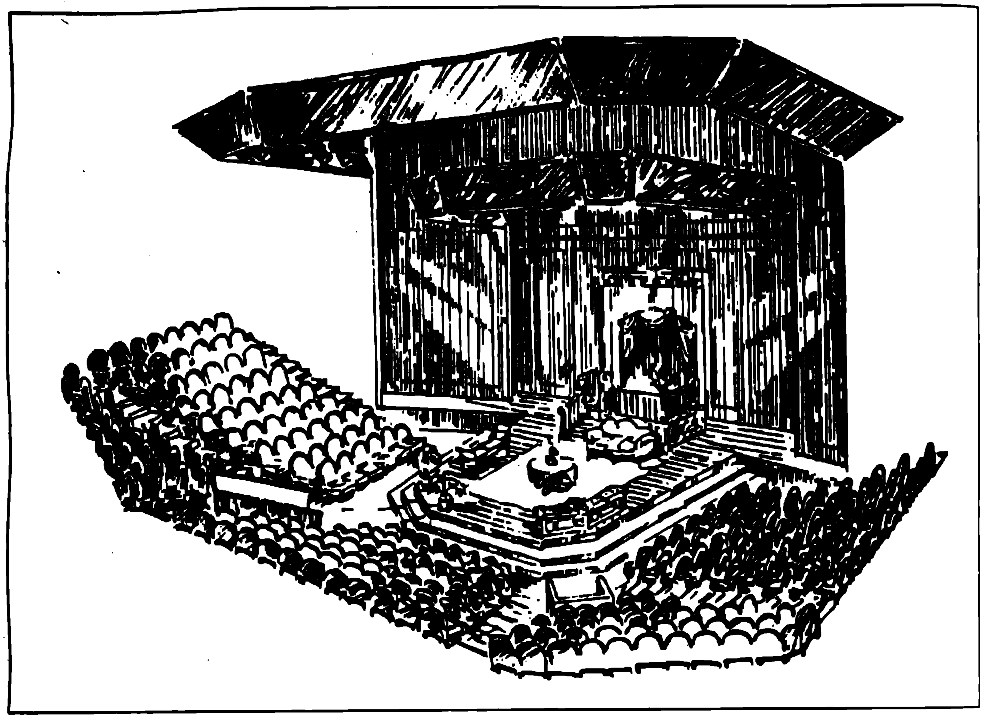
ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಉಪ-ಉತ್ಪನ್ನವೆನ್ನುವಂತೆ, ರಂಗಮಂದಿರದ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಾದ ಹೊಸ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಚುಟುಕಾಗಿಯಾದರೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ೧೯೫೦ರ ವರೆಗೂ ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದ ರಂಗಮಂದಿರ ಮಾದರಿ- ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ. ಈ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಥಮಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಎಲ್ಲ ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾದ 'ಕಿಟಕಿಯ ರಂಗ' ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ, ಈ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವ 'ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪಾರದರ್ಶಕ ಗೋಡೆ'ಯನ್ನೂ ವಿರೋಧಿಸಿದ್ದವೆಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ, ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಮಂದಿರಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಮಾದರಿಯವೇ ಆಗಿದ್ದರಿಂದ, ಹೆಚ್ಚಿನ ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಲ್ಲ ನಡೆದಿದ್ದು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗದ ಮೇಲೇ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ- ಭ್ರಮಾ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಿದ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿದ್ದು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲೇ.

ಈ ಸ್ಥಿತಿ ಬದಲಾಗಿದ್ದು ೧೯೫೦ರ ಬಳಿಕ; ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಪರ್ಯಾಯ ತಂಡಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಹೊಸ ರಂಗಸಂಕೀರ್ಣಗಳನ್ನು ಹೊಸತಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಾಗ. ಆಗ, ಒಂದು ಕಡೆಗೆ, ಈ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿಕೊಂಡ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯೊಂದು ಪ್ರಚಲಿತವಾಯಿತು. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ಪೂರ್ಣ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ಕೈಬಿಟ್ಟ ಹೊಸ ರಂಗಮಂದಿರದ ರೂಪಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಮಾದರಿಯ ಪರಿಷ್ಕರಣವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಈ ಹೊಸ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ- ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಆಳವನ್ನು ಕಡಿಮೆಮಾಡಲಾಯಿತು. ಅದರ ಬದಲು, ಅರ್ಧ ರಂಗಸ್ಥಳವು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದೊಳಕ್ಕೆ ಚಾಚಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ರೂಪಿಸಲಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣವನ್ನೂ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೂರು ಕಡೆಗೆ ಅರ್ಧವೃತ್ತಾಕಾರದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸಲಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ ದೊಡ್ಡದೂ ಆಯಿತು. ಜತೆಗೆ, ಯಾವುದೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ರಂಗಸ್ಥಳ ತೀರ ದೂರವೂ ಆಗದೆ ಆಪ್ತವಾಯಿತು. ಇವತ್ತಿನ ಬಹುಪಾಲು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ರಂಗತಂಡಗಳ ಮುಖ್ಯ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು, ಯುರೋಪು ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ, ಹೆಚ್ಚೂಕಮ್ಮಿ ಈ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿವೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ಮಾದರಿಯ ರಂಗಮಂದಿರ- ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನೇ ಕೈಬಿಡುವಂಥದು; ರಂಗಸ್ಥಳದ ಎರಡು ಕಡೆ, ಮೂರು ಕಡೆ, ನಾಲ್ಕೂ ಕಡೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಕೂರಿಸುವಂಥದು. ೧೯೫೦ರ ಬಳಿಕ ಇದರಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ಬೆಳಕು-ಧ್ವನಿ-ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನೂ ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಈಚಿನ ಕೆಲವು ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾ ನಾಟಕದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ, ಇಡೀ ರಂಗಸ್ಥಳ-ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಬಹುದಾದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳೂ ಇವೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಇವತ್ತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೆಲ್ಲ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿವೆಯೋ ರಂಗಮಂದಿರದ ರೂಪ-ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲೂ ಅಷ್ಟೇ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿವೆ.

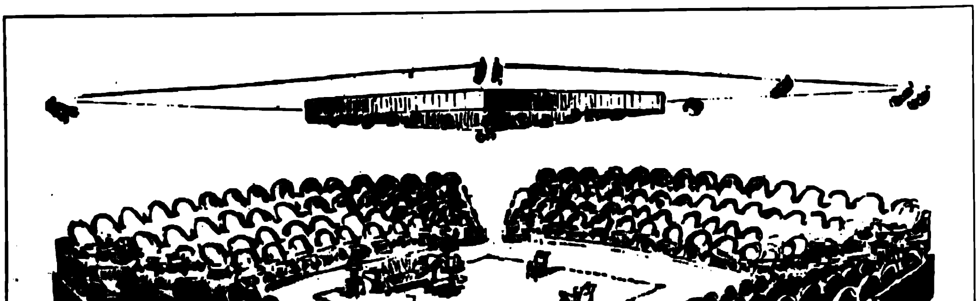
ಯುದ್ಧಾನಂತರದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಮತ್ತು ಆಮೇಲಿನ ಹತ್ತಾರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕಾಣಸುವ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಚಿತ್ರ- ಮಿಶ್ರರೂಪದ್ದು. ಒಂದು ಕಡೆ ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ, ಟೆನಿಸಿ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್ ಮತ್ತು ಆರ್ಥರ್ ಮಿಲ್ಲರ್‌ರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕದ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲೇ ಹೊಸ ರೂಪಗಳನ್ನು ಕಾಣುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ, ಸಾರ್ತ್ರ್ ಮತ್ತು ಕಾಮೂ ತಮ್ಮ ಹಲವಾರು ಬರವಣಿಗೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ನಾಟಕವನ್ನೂ ಬರೆಯುತ್ತ, ಲಭ್ಯವಿದ್ದ ನಾಟಕ



೬.೩೬. ಒಂದು ಹೊಸ ರಂಗಮಂದಿರ ಮಾದರಿ. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೂರು ಕಡೆ ಜನ ಕೂರುವಂಥದು.

೬.೩೭. ಇನ್ನೊಂದು ಹೊಸ ರಂಗಮಂದಿರ ಮಾದರಿ – ನಾಲ್ಕೂ ಕಡೆ ಜನ ಕೂರುವಂಥದು.



ಮಾದರಿಯಲ್ಲೇ ತಮ್ಮ ಹೊಸ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಯುದ್ಧದಿಂದಾಗಿ ಹಲವು ದೇಶಗಳ ರಂಗಭೂಮಿ ಪೂರ್ಣ ಸ್ಥಗಿತವಾಗಿದ್ದೂ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯದ ಇಂಥ 'ತಾತ್ಕಾಲಿಕ' ಘಟ್ಟಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬೇಕು.

ಈ ಕಾಲದ ಅಮೆರಿಕನ್ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಮೂರು ಹೆಸರುಗಳು ಯುಜೀನ್ ಓನೀಲ್ (೧೮೮೮–೧೯೫೩), ಟೆನಿಸಿ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್ (೧೯೧೪–೮೩) ಮತ್ತು ಆರ್ಥರ್ ಮಿಲ್ಲರ್ (೧೯೧೫–). ಇವರಲ್ಲಿ ಯುಜೀನ್ ಓನೀಲ್ ಹಳಬ; ೧೯೨೨ರಿಂದಲೇ ನಾಟಕ ಬರೆಯುತ್ತ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದವನು. ವಾಸ್ತವವಾದ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿವಾದಗಳೆರಡರಿಂದಲೂ ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗಿದ್ದ ಈತ ೧೯೪೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಈ ಎರಡೂ ಪಂಥಗಳನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡ ನಾಟಕರೂಪವೊಂದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ೧೯೪೧ರಲ್ಲಿ ಆತ ಬರೆದ 'ದ ಲಾಂಗ್ ಡೇಸ್ ಜರ್ನೀ ಇಂಟು ದ ನೈಟ್' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಇಂಥ ಸಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆ ಎಂಬಂತಿದೆ. ಈ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಟೆನಿಸಿ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್‌ನಲ್ಲೂ ಮುಂದುವರೆದಿದೆ. ೧೯೪೫ರ ಆತನ ಗ್ಲಾಸ್‌ಮೆನೇಜರಿ ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೆಳಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಕುಟುಂಬವೊಂದರ ಸಾಮಾಜಿಕ–ಮಾನಸಿಕ ವೈಫಲ್ಯಗಳ ಕಥೆಯಿದೆ; ಇದರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಇಬ್ಸೆನ್ನನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಿತ್ರಣ ಹಾಗೂ ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗನ ಮಾನಸಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳ ಸಮ್ಮೇಳವಿದೆ. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಆ್ಯಕ್ಟರ್ಸ್ ಸ್ಟುಡಿಯೋ ಎಂಬ ಸಂಸ್ಥೆಯೂ ಈ ಮಾದರಿಯ ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ತಂದಿತು; ಎಲಿಯಾ ಕಜಾನ್‌ನಂತಹ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವೀ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದರು.

ಆರ್ಥರ್‌ಮಿಲ್ಲರ್ ಕೂಡಾ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಬಂದವನು. ಆದರೆ, ಈತ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಕಾರರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿ. ೧೯೪೯ರಲ್ಲಿ ಈತ ಬರೆದ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕ– ಡೆತ್ ಆಫ್ ಎ ಸೇಲ್ಸ್‌ಮನ್ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕ ಮಾದರಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಮೀರಿಸಿ ಮುನ್ನಡೆದಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ವಿಲ್ಲಿ ಲೋಮನ್ ಒಬ್ಬ ಅಯಶಸ್ವೀ ಮಾರಾಟಗಾರ. ವ್ಯವಹಾರ ಜಗತ್ತಿನ ಓಟದಲ್ಲಿ ಬಸವಳಿದು ಕೂತಿರುವ ಈತ ತನ್ನ ಸೋಲಿಗೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ಹೋಗುವುದು, ತನ್ನ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಮೂಲಕವಾದರೂ ಕುಟುಂಬದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಸುಧಾರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು– ಈ ನಾಟಕದ ಕಥೆ. ಭೂತ, ವರ್ತಮಾನದ ಘಟನಾವಳಿಗಳೆಲ್ಲ ಕಲಸುತ್ತ ಮುನ್ನಡೆಯುವ ಎಕ್ಸ್‌ಪ್ರೆಶನಿಸ್ಟ್ ಸಂರಚನೆಯುಳ್ಳ ಈ ನಾಟಕವು ಈ ಕಾಲದ ಅಮೆರಿಕನ್ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಮನೋಸ್ಥಿತಿಗೆ ಒಂದು ಅದ್ಭುತರೂಪಕವೆನ್ನುವಂತಿದೆ.

ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ಕಲಾಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಯೋಗಕೇಂದ್ರವಾದ ಪ್ಯಾರಿಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ, ಹೊಸ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ಚಿಂತನೆಯು ನಾಟಕರೂಪದಲ್ಲೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿತ್ತು. ಈ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಹಲವಾರು ಬರಹಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಚಲಿತಗೊಳಿಸಿದ ಜೀನ್ ಪಾಲ್ ಸಾರ್ತ್ರ್ (೧೯೦೫–೮೦) ಮತ್ತು ಆಲ್ಬರ್ಟ್ ಕಾಮೂ (೧೯೧೩–೬೦) ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಬರೆದ ಪ್ರಮುಖರು. ಸಾರ್ತ್ರ್‌ನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡ ಪಾತ್ರಗಳ ಕಠಿಣ ಬದುಕಿನ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳಿವೆ ಅಥವಾ ಇಂಥ ಅರಿವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ಗೊಂದಲದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ– 'ಫ್ಲೈಸ್' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಗ್ರೀಕ್ ಪುರಾಣಪಾತ್ರ ಒರೆಸ್ಟಸ್‌ನ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಒರೆಸ್ಟಸ್ ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯುತ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಈತ ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ಕೊಂದ ತಾಯಿ ಮತ್ತು ಆಕೆಯ ಪ್ರಿಯಕರನನ್ನು ಕೊಲೆ ಮಾಡುವುದು ಪ್ರತೀಕಾರದಿಂದಲ್ಲ, ತನ್ನ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಗುಲಾಮಗಿರಿಯಿಂದ ಪಾರುಮಾಡಬೇಕೆನ್ನುವ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಆಯ್ಕೆಯಿಂದ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆತನನ್ನು ಪಾಪಪ್ರಜ್ಞೆ ಬಾಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ತನ್ನ ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಕಠಿಣಮಾರ್ಗ ಎದುರಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ– ಕಾಮೂನ ನಾಟಕ 'ಕಾಲಿಗುಲಾ'. ಇಲ್ಲಿ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಕಾಲಿಗುಲಾನಿಗೆ ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರದ ಬದುಕಿನ ಅರ್ಥಹೀನತೆ ಅರಿವಾಗಿದೆ; ಈ ಅರ್ಥಹೀನತೆಯನ್ನು ಜಯಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಆತ ಹಿಂಸೆ ಕ್ರೌರ್ಯಗಳ ಕಡೆ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

ಸಾರ್ತ್ರ್ ಮತ್ತು ಕಮೂರ ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸತೊಂದು ಜೀವನದರ್ಶನ, ಸಾಕಷ್ಟು ವಾಚ್ಯವಾಗಿಯೇ, ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಜಗತ್ತು ೨ನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ತುದಿಗೆ ತಲುಪಿದ ಒಟ್ಟೂ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯ ಸಾಂದ್ರರೂಪ– ಈ ದರ್ಶನ. ದೇವರು–ಧರ್ಮಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಹಿಂದಿನ ಶತಮಾನದಲ್ಲೇ ನಿರಾಕರಿಸತೊಡಗಿದ್ದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತು, ಈ ಯುದ್ಧ ಮುಗಿಯುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ, ಪ್ರಗತಿ, ರಾಜಕೀಯ ಆದರ್ಶ ಮೊದಲಾದ ಧರ್ಮಾತೀತ ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ನಂಬಿಕೆ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿತ್ತು. ಇಂಥ ಒಟ್ಟೂ ಭ್ರಮನಿರಸನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೇ ಕಾಮೂ 'ಅಸಂಗತ' ಎಂಬ ಶಬ್ದದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿದ್ದಾನೆ– ತರ್ಕದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಮೀರಿದ ಜಗತ್ತು ಇದು, ಭ್ರಮೆ–ಆದರ್ಶಗಳೆರಡೂ ಇಲ್ಲಿ ನಿರುಪಯುಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಭೂತಭವಿಷ್ಯಗಳ ಯಾವುದೇ ನೆನಪು–ಕನಸುಗಳು ಈಗ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಸಾಂತ್ವನಗೊಳಿಸಲಾಗದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಲುಪಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನ ಬದುಕಿನ ನಡುವೆ, ಜೀವನ ಮತ್ತು ದರ್ಶನದ

ನಡುವೆ ಕಟ್ಟು ಹರಿದಿದೆ. ಇಂಥ ವಿಚ್ಛೇದನದ ಸ್ಥಿತಿಯೇ– ಅಸಂಗತ.[೧೧]

ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯವು ಇಂಥ ಅಸಂಗತ ಅನುಭವವನ್ನೇ ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಅದು ಬಳಸುವ ಸಂರಚನೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕಗಳದ್ದು. ಆದಿ–ಮಧ್ಯ–ಅಂತ್ಯಗಳ ತಾರ್ಕಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ವಾಸ್ತವಿಕ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ಮಿತಿ ಮೊದಲಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕ ತಂತ್ರಗಳೇ ಇಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಅರ್ಥಾತ್– ವಸ್ತು ಮತ್ತು ತಂತ್ರದ ನಡುವೆ ಇಲ್ಲೊಂದು ವೈರುಧ್ಯವಿದೆ. ಇಂಥ ವೈರುಧ್ಯವನ್ನು ಮೀರಿ ಅಸಂಗತ ಅನುಭವವನ್ನು ಅಸಂಗತ ರಚನಾಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುವ ನಾಟಕಗಳೇ ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಮುಂದಿನ ಹೆಜ್ಜೆ. ಅದನ್ನೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ 'ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಸಂಘಟಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲ; ೧೯೫೦–೬೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಬರೆದ ಹಲವು ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಕೊಟ್ಟ ಹಣೆಪಟ್ಟಿ ಅದು. ಈ ನಾಟಕಕಾರರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮಾನವಾದ, ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದ 'ಅಸಂಗತಪ್ರಜ್ಞೆ' ಯಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಅವರೆಲ್ಲ ತಾರ್ಕಿಕ–ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ರಚನಾ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳೂ ಇವೆ; ವಸ್ತುಗಳ ಭಿನ್ನತೆಯೂ ಇದೆ. ಇಂಥ ಸಾಮ್ಯ–ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಹೆಣೆದು ಕೊಂಡ ಈ ನಾಟಕ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ನಾವೀಗ ಮೂರು ಜನ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರ ಉದಾಹರಣೆಯ ಮೂಲಕ ನೋಡಹೊರಟಿದ್ದೇವೆ.

ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ಎಂದ ಕೂಡಲೇ ನೆನಪಾಗುವ ಮೊದಲ ಹೆಸರು-ಸ್ಯಾಮುಯೆಲ್ ಬೆಕೆಟ್ (೧೯೦೬-೮೯) ಐರ್ಲೆಂಡಿನಿಂದ ಬಂದು ಪ್ಯಾರಿಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿದ ಈ ಉಪಾಧ್ಯಾಯ ೧೯೫೦ರಲ್ಲಿ ಬರೆದ ವೆಯ್ಟಿಂಗ್ ಫಾರ್ ಗಾಡೋ ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನೇ ನಾವಿವತ್ತು ಈ ಮಾರ್ಗದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕೃತಿಯೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಈ ನಾಟಕ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ವಿಚಿತ್ರವಾದದ್ದು– ಒಂದು ಕಡೆ, ಇದು ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ಬೌದ್ಧಿಕ ಕಸರತ್ತು ಎಂಬ ಪ್ರಚಾರ ಗಳಿಸಿ ದಂತೆಯೇ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಐದೇ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಿಲಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಲಯದ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕ ವೆಂದೂ ಸಾಧಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಗುಣಗಳೂ ಸೇರಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಕೃತಿಯನ್ನಾಗಿಮಾಡಿವೆ.

ವೆಯ್ಟಿಂಗ್ ಫಾರ್ ಗಾಡೋ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಥೆಯಿಲ್ಲ. ವ್ಲಾದಿಮಿರ್ ಮತ್ತು ಎಸ್ಟ್ರಗನ್ ಎಂಬ ಇಬ್ಬರು ತಿರುಬೆಕ್ಕಿಗಳು ನಿರ್ಜನವಾದ ರಸ್ತೆಯ ಬದಿಯಲ್ಲಿ ಕೂತು ಗಾಡೋ ಎಂಬವನ ಬರವಿಗಾಗಿ ಕಾಯುವುದು– ಈ ನಾಟಕದ ಸ್ಥಾಯಿ ಸನ್ನಿವೇಶ. ಈ ಕಾಯುವಿಕೆಯ ಬೇಸರ ಕಳೆಯಲು ಈ ತಿರುಬೆಕ್ಕಿಗಳು ಏನೇನೋ ಹಗರಣಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದು ಬಿಟ್ಟರೆ ಈ ನಾಟಕದ ಎರಡೂ ಅಂಕಗಳಲ್ಲೂ ಇನ್ನೇನೂ ಘಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದೇ ರೀತಿಯ ಈ ಎರಡು ಅಂಕಗಳಲ್ಲೂ ಇನ್ನೊಂದು ಜೋಡಿ–ಪೋಜೋ ಮತ್ತು ಲಕ್ಕಿ– ಬರುತ್ತಾರೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಒಡೆಯ, ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಗುಲಾಮ. ಒಡೆಯ ತನ್ನ ಗುಲಾಮನಿಂದ ಕ್ರೂರವಾಗಿ ಕಸರತ್ತುಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಎರಡೂ ಅಂಕಗಳು ಮುಗಿಯುವುದೂ ಒಂದೇ ತರಹ– ಒಬ್ಬ ಹುಡುಗ ಬಂದು ವರದಿ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ– 'ಇವತ್ತು ಗೋಡೋಗೆ ಬರಲಾಗುವು ದಿಲ್ಲ'. ತಿರುಬೆಕ್ಕಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ– 'ಹಾಗಾದರೆ ಹೋಗೋಣವಾ?' ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ– 'ಸರಿ, ಹೋಗೋಣ'. ಆದರೆ, ಇಬ್ಬರೂ ಹೊರಡುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲೇ ಕೂತು ಕಾಯುತ್ತಾರೆ.

ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಟವಾದ, ಪ್ರಯೋಗವಾದ ಆರಂಭ ದಲ್ಲಿ ಬಿಸಿಬಿಸಿಯಾಗಿ ಚರ್ಚಿತವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ– ಈ ನಾಟಕದ 'ಅರ್ಥ' ಏನು ಎಂಬುದು. ಗೋಡೋ ಎಂಬುದು ಗಾಡ್–ದೇವರು–ಶಬ್ದದ ಅಪಭ್ರಂಶವೆಂದೂ ಈ ನಾಟಕದ ಕಾಯುವಿಕೆ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ನಂಬಿಕೆಯ ನೋವುಣ್ಣುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪ್ರತೀಕವೆಂದೂ ಹಲವರು ಇದಕ್ಕೆ ಅರ್ಥ ಹಚ್ಚಿದರು. ಈ ನಾಟಕದ ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳು ವಿವಿಧ ಮನೋಸ್ವಭಾವ– ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಧೋರಣೆಗಳ ಸಂಕೇತ ವೆಂದೂ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲಾಯಿತು. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕ ಮಾತ್ರ ಈ ಎಲ್ಲ ಅರ್ಥಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯುವ ಹಾಗಿತ್ತು; ಸಂಗೀತದಂತೆ ಅನುಭವಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಸಿಗುವ ಆದರೆ ವಿವರಿಸ ಲಿಕ್ಕಾಗದ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಜತೆಗೆ, ಈ ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಶೇಷ– ಇದು ಅರ್ಥಹೀನ ವಾದ ಮತ್ತು ಅಸಹನೀಯವಾದ ಅನುಭವವೊಂದನ್ನು ಅಷ್ಟೇ ರಂಜಕವಾದ ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಯವಾದ ಪ್ರತಿಮೆ ಗಳಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವುದು. ಈ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಬರುವ ತಿರುಬೆಕ್ಕಿಗಳ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸಂವಹನೆಯೇ ಛಿದ್ರವಾಗಿರುವ ದುರಂತವಿದೆ, ಐರಿಷ್ ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಸವಾಲು ಜವಾಬಿನ ರಂಜಕ ಚಕಮಕಿಯೂ ಇದೆ. ಹಿಂಸೆ–ಕ್ರೌರ್ಯದ ಭಾರವೂ ಇದೆ, ಸರ್ಕಸ್ಸಿನ ಆಟಗಳ ಹಗುರ ಓಟವೂ ಇದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಮತ್ತು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಇದು ಒಂದು

ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ನಿಖರ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾಗಿದ್ದೂ ಕಾಲದೇಶಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ ಕಾವ್ಯಧ್ವನಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಅಸಂಗತ ಪ್ರಕಾರದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರ– ಯುಜೀನ್ ಅಯನೆಸ್ಕೊ (೧೯೧೨–೯೪). ಈತ ಮೂಲತಃ ರುಮೇನಿಯಾದವನು. ಆದರೆ, ಬೆಕೆಟ್‌ನಂತೆಯೇ ಪ್ಯಾರಿಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿ ಫ್ರೆಂಚ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದವನು. ತನ್ನ ಅಸಂಗತ ದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಈತ ಬೆಕೆಟ್‌ನಿಗೆ ಸಮೀಪದವನಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಈತನ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು–ವಿಷಯಗಳು ಬೇರೆಯೇ. ಈತ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೆಲ್ಲ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಕುಟುಂಬ ಕೇಂದ್ರಿತ; ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ನಾಟಕೀಯ ಚಮತ್ಕಾರ ಈತನಿಗೆ ಪ್ರಿಯ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ– ಈತನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ ಛೇರ್ಸ್ ಒಂದು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ನಾಟಕೀಯ ಪ್ರತಿಮೆಯ ಮೇಲೇ ನಿಂತಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರಪಾತ್ರ– ಒಂದು ಮುದುಕ, ಮುದುಕಿಯ ಜೋಡಿ. ಅವರು ನಿರ್ಜನ ದ್ವೀಪದ ಗೋಪುರವೊಂದರಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮುದುಕನಿಗೆ ಸಾಯುವ ಮೊದಲು ತನ್ನ ಅನುಭವಸಾರವನ್ನೆಲ್ಲ ಒಂದು ಸಂದೇಶವಾಗಿ ಜಗತ್ತಿಗೆ ತಿಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲ. ಅದನ್ನು ಹೇಳಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಗಣ್ಯರು ದಂಡುದಂಡಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಆಗಮಿಸತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆ ಗಣ್ಯರು ಸೂಚಿತವಾಗುವುದು ತುಂಬುತ್ತ ಹೋಗುವ ಖಾಲಿ ಕುರ್ಚಿಗಳ ಮೂಲಕ ಮತ್ತು ಮುದುಕ–ಮುದುಕಿಯ ಮಾತುಕತೆಗಳ ಮೂಲಕ. ರಂಗದ ತುಂಬ ಕುರ್ಚಿಗಳು ಇಡಿಕಿರಿದ ಮೇಲೆ ಆ ಮುದುಕನ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಹೇಳಲು ನಿಯುಕ್ತನಾದ ವಾಗ್ಮಿ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಆತ–ಕಿವುಡ, ಮೂಕ. ಅವನ ಗೊಜ್ಜುತನದ ಗೋಜಲಿನೊಂದಿಗೇ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕವೂ ಗೋಡೋದಷ್ಟೇ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಒಂದು ಅಮೂರ್ತ ನಾಟಕ ಪ್ರತಿಮೆ. ಒಂದು ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಸಂವಹನ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ಸ್ಥಿತಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಎನ್ನಲಾಗಿದೆ; ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಗೆ, ಇದು ಖಾಲಿ ಕುರ್ಚಿಗಳಿಗೇ ನಾಟಕಮಾಡಿ ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಿರುವ ನಾಟಕಕಾರನೊಬ್ಬನ ಆತ್ಮಕಥನ ಎಂದೂ ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ!

ಬೆಕೆಟ್ ಮತ್ತು ಅಯನೆಸ್ಕೊ ಈ ನಾಟಕಮಾರ್ಗದ ಆರಂಭದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳಾದರೆ, ಈ ಮಾರ್ಗದ ಆಮೇಲಿನ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲೊಬ್ಬ– ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಕಾರ ಹೆರಾಲ್ಡ್ ಪಿಂಟರ್ (೧೯೩೦–). ಈತನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಗತ ದರ್ಶನವು ನಿತ್ಯಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವಾಸ್ತವ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿಂದಲೇ ಮೇಲೆದ್ದು ಬರುವಂಥದು. ಈತನ ಆರಂಭದ ನಾಟಕ ಬರ್ತ್‌ಡೇ ಪಾರ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರ ಸ್ಟ್ಯಾನ್ಲಿ ಒಂದು ವಸತಿಗೃಹದಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ದಿನ, ಇಬ್ಬರು ಅಪರಿಚಿತರು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಿಳಿಯುತ್ತಾರೆ. ಅವರು, ಅಂದು ಸ್ಟ್ಯಾನ್ಲಿಯ ಹುಟ್ಟುಹಬ್ಬವಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ಸ್ಟ್ಯಾನ್ಲಿಗೆ ಹುಟ್ಟುಹಬ್ಬದ ಪಾರ್ಟಿ ಏರ್ಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ಔತಣದ ನಡುವೆಯೇ ಆತನನ್ನು ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಪಾಟೀಸವಾಲಿಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮರುದಿನ, ಔಪಚಾರಿಕ ಬಟ್ಟೆಗಳಿಂದ ಸಜ್ಜಿತನಾದ ಸ್ಟ್ಯಾನ್ಲಿಯನ್ನು ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತಾರೆ– ಯಾಕೆ, ಎಲ್ಲಿಗೆ ಎಂದು ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ, ವಾಸ್ತವದ ಸಾಧಾರಣ ಘಟನೆಗಳೇ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಭಯಾನಕ ತಿರುವುಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸನ್ನಿವೇಶ ಪಿಂಟರ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಕಾಣುವಂಥದು.

ಈ ಮೂವರೂ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲದೆ ಆರ್ಥರ್ ಅಡಮೋವ್, ಜೀನ್‌ಜೀನೆ ಮೊದಲಾದ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ನಾಟಕಮಾರ್ಗವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ, ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದ್ದಾರೆ. ೫೦–೬೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಇವರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ನಾಟಕಮಾರ್ಗವು ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಿ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಈ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕದ ಬಳಿಕ ತಲುಪಿದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟ ಎಂದೂ ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕವು ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುವ ರಂಗ ವ್ಯಾಕರಣವೊಂದನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಟ್ಟರೆ ಅಸಂಗತನಾಟಕವು ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತರಂಗದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ತೋರಿಸಲು ಅಗತ್ಯವಾದ ರಂಗಭಾಷೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕ ಈ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಥಮಾರ್ಧದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಹೇಗೋ ಹಾಗೇ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರತಿನಿಧಿ.

ಈಚಿನ ಇಬ್ಬರು ನಾಟಕಕಾರರು

೧೯೬೮ರ ತನ್ನ ಒಂದು ಬರಹದಲ್ಲಿ, ನಿರ್ದೇಶಕ ಪೀಟರ್‌ಬ್ರೂಕ್, ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಹೀಗೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಡುತ್ತಾನೆ: [೧೨] ಈ ಶತಮಾನದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕದ ಎರಡು ಮುಖಗಳು– ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಮತ್ತು ಬೆಕೆಟ್. ಇಬ್ಬರೂ ಈ ಜಗತ್ತನ್ನು ನೋಡಲಿಕ್ಕೆ ಉಪಯುಕ್ತ ಉಪಕರಣಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದವರು. ಆದರೆ, ಭಿನ್ನ ಪಾರ್ಶ್ವಗಳಿಂದ ಜಗತ್ತನ್ನು ನೋಡಿದವರು. ಪ್ರಾಯಶಃ, ೭೦ರ ದಶಕದಿಂದ ಮುಂದಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಈ ಎರಡೂ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನೂ ಸಮಾನ ಅವಧಾರಣೆಯಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕನ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೇ, ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ, ೭೦ ರಿಂದೀಚೆಗೆ ಬಂದ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಕಾಳಜಿ. ಇಂಥ ಹುಡುಕಾಟಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ ಹಲವಾರು ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕಕಾರರ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರನ್ನು ಮಾತ್ರ

ನಾವಿಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಒಬ್ಬ ಜರ್ಮನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಪೀಟರ್ ವೀಸ್ (೧೯೧೬–೮೨) ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಕಾರ ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬಾಂಡ್ (೧೯೩೫–).

ಪೀಟರ್‌ವೀಸ್‌ನನ್ನು ಖ್ಯಾತಿಗೆ ಏರಿಸಿದ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕ ೧೯೬೪ರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದದ್ದು; ಮರಾತ್/ಸಾದ್ ಎಂದು ಹೃಸ್ವವಾಗಿ ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಈ ನಾಟಕದ ಇಡಿಯ ಹೆಸರು– 'ಮಾರ್ಕ್ವಿಸ್ ಡಿ ಸಾದ್‌ನ ನಿರ್ದೇಶನದಲ್ಲಿ ಚಾರೆಂಟನ್ ಮಾನಸಿಕ ಆಶ್ರಮದ ಸದಸ್ಯರು ಅಭಿನಯಿಸಿದಂತಹ ಜೀನ್ ಪಾಲ್ ಮರಾತ್ ಎಂಬಾತನ ವಿಚಾರಣೆ ಮತ್ತು ಕೊಲೆಯ ಕಥಾನಕ'. ಹೆಸರೇ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ಈ ನಾಟಕದೊಳಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ೧೮೦೮ರಲ್ಲಿ, ಮಾನಸಿಕ ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿರುವ ಲೇಖಕ ಸಾದ್ ತಾನು ಬರೆದ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಆಶ್ರಮದ ಸದಸ್ಯರಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ಒಳನಾಟಕದ ಕಥೆ– ೧೭೯೩ರದ್ದು, ಫ್ರೆಂಚ್‌ಕ್ರಾಂತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗಿದ್ದ ಮರಾತ್ ಎಂಬ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಯದು. ಈ ಎರಡು ಹಂತದ ಕಥಾನಕದ ಮೇಲೆ ಮೂರನೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಹಂತವೂ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿದೆ– ನಾಟಕಕಾರ ವೀಸ್ ಹಾಡು ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳ ಮೂಲಕ ಇದನ್ನು ಇವತ್ತಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸಾದರಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಹೀಗೆ, ಹಲವಾರು ಹಂತಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂರಚನೆಯುಳ್ಳ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹುಚ್ಚು–ಕ್ರಾಂತಿ–ಅರಾಜಕತೆಯ ಸ್ಥಿತಿಗಳು ಒಂದು ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಪೀಟರ್‌ಬ್ರೂಕ್ ರಾಯಲ್ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕಂಪೆನಿಗೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಈ ನಾಟಕ ಈಚಿನ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲೊಂದು ಎಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರ ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಬಾಂಡ್, ಈಗ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ. ವರ್ತಮಾನದ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಮತ್ತು ಪರೋಕ್ಷ ಹಿಂಸೆ ಈತನ ನಾಟಕಗಳ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಕಾಳಜಿ. ಆದರೆ, ವೀಸ್‌ನ ಹಾಗೆ ಈತನೂ ನೇರವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನೇ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಬರೆಯುವವನಲ್ಲ. ಈತನ ನ್ಯಾರೋ ರೋಡ್ ಟು ದಿ ಡೀಪ್ ನಾರ್ತ್ ಎಂಬ ನಾಟಕ ಅಥವಾ ದ ಬಂಡಲ್ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಪುನರ್‌ರಚಿತವಾದ ಅದೇ ನಾಟಕ– ಚೀನಾದ ದಂಗೆಯೊಂದನ್ನು ಕುರಿತಾದದ್ದು. ಈ ದಂಗೆಯ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿರುವ ಒಬ್ಬ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಮತ್ತು ಆಗ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಕೂತ ಖ್ಯಾತ ಹಯಕು ಕವಿ ಬಾಶೋ– ಇವರಿಬ್ಬರ ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷ ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ. ಹೀಗೆ ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿ ವರ್ತಮಾನದಿಂದ ಅಂತರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಬಾಂಡ್ ಅತ್ಯಂತ ವರ್ತಮಾನಮುಖಿ. ಈತನ ಸೇವ್ಡ್ ಎಂಬ ನಾಟಕದ ಮಗುವನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ದೃಶ್ಯ, ಲಿಯರ್ ರೂಪಾಂತರದ ಕಣ್ಣುಕೀಳುವ ದೃಶ್ಯಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಬೀಭತ್ಸ ವರ್ತಮಾನ ಪ್ರತಿಮೆಗಳು. ಇಂಥ ಬೀಭತ್ಸ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಬಾಂಡ್ ನಾಟಕೀಯ ಉದ್ದೀಪನಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂಬ ಟೀಕೆಯೂ ಆತನ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದಿದೆ.

ಇಂಥ ಟೀಕೆ, ನಿಜವಾಗಿ, ಬಾಂಡ್‌ಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾದದ್ದಲ್ಲ. ಸಮಕಾಲೀನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುತ್ತಿರುವ ಹಲವಾರು ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪದೇಪದೇ ಇಂಥ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇವರ ಪ್ರಯೋಗ–ಅನ್ವೇಷಣೆ–ತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಆಂತರ್ಯದ ಅಗತ್ಯದಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿದ್ದು? ಎಷ್ಟು ಬರಿಯ ಉದ್ದೀಪನಕ್ಕಾಗಿ, ವಿವಾದಕ್ಕಾಗಿ, ಉದ್ಯಮಲೋಕದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದದ್ದು? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ಸರಳವಲ್ಲ. ಜತೆಗೆ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಇದನ್ನು ಕಾಲವೇ ಉತ್ತರಿಸಬೇಕು.

ಉಲ್ಲೇಖಗಳು :

೧. Williams, Raymond, Communications, Penguin Books 1982, ಪುಟ ೧೪–೨೭.

೨. Baumol, William J. and Bowen, William G, Performing Arts: The Economic Dilemma, Cambridge 1966, ಪುಟ ೪೩೬

೩. American Theatre, United States Information Agency 1990, ಪುಟ ೪೮.

೪. ಉಲ್ಲೇಖಿತ. Braun, Edward, The Director and the Stage, London 1982, ಪುಟ ೧೮೦.

೫. ಅದೇ. ಪುಟ ೧೮೪.

೬. ಉಲ್ಲೇಖಿತ. Sellin, Eric, The Dramatic Concepts of Antonin Artaud, Chicago 1968, ಪುಟ ೯೩..

೭. Grotowski, Jerzy, Towards a Poor Theatre, London 1968, ಪುಟ ೧೯.

೮. Kott, Jan, The Theatre of Essence, Evanston 1984, ಪುಟ ೧೪೭–೧೫೮.

೯. ಅಕ್ಷರ, ಕೆ. ವಿ. (ಅನು), ಅಯ್ಯಪ್ಪ ಪಣಿಕ್ಕರ್, ರಂಗಭೂಮಿ–ಪೂರ್ವಪಶ್ಚಿಮ, ಹೆಗ್ಗೋಡು ೧೯೮೨.

೧೦. Bharucha, Rustom, Theatre and the World, Delhi 1990, ಪುಟ ೧೫–೪೯.

೧೧. Esslin, Martin, The Theatre of the Absurd, Penguin Books 1968, ಪುಟ ೧೯–೨೮.

೧೨. Brook, Peter, The Empty Space, Penguin books 1979, ಪುಟ ೯೭.

ಭಾಗ

೭

ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ

ಭಾರತ

ಕಾಲಸೂಚಿ ೭

ರಾಜಕೀಯ/ಸಮಾಜ	ಆಧುನಿಕಯುಗ–ಭಾರತ	ಸಂಸ್ಕೃತಿ/ರಂಗಭೂಮಿ
೧೮೫೩ : ಭಾರತದ ಮೊದಲ ರೈಲು ಮತ್ತು ಟೆಲಿಗ್ರಾಫ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳ ಕಾರ್ಯಾರಂಭ ೧೮೫೭–೮ : ಸಿಪಾಯಿ ದಂಗೆ; ಕಂಪೆನಿಯ ಆಡಳಿತದ ಬದಲು ವೈಸ್‌ರಾಯ್ ನೇಮಕ ೧೮೭೫ : ಆರ್ಯ ಸಮಾಜದ ಸ್ಥಾಪನೆ ೧೮೭೭ : ರಾಣಿ ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾ ಭಾರತದ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಞಿಯೆಂದು ಘೋಷಣೆ ೧೮೮೫ : ಇಂಡಿಯನ್ ನ್ಯಾಶನಲ್ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಸ್ಥಾಪನೆ ೧೮೯೩ : ಶಿಕಾಗೋದ ಧರ್ಮಸಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ ವಿವೇಕಾನಂದರ ಭಾಷಣ ೧೯೦೫ : ಬಂಗಾಲದ ವಿಭಜನೆ ೧೯೦೬ : ಮುಸ್ಲಿಂ ಲೀಗಿನ ಸ್ಥಾಪನೆ ೧೯೦೭ : ಸೌಮ್ಯವಾದಿಗಳು ಮತ್ತು ಉಗ್ರವಾದಿಗಳ ಜಗಳದಲ್ಲಿ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಇಬ್ಭಾಗ ೧೯೦೯ : ಮಾರ್ಲೆ ಮಿಂಟೋ ಸುಧಾರಣೆಗಳು ೧೯೧೧ : ಬಂಗಾಲದ ಪುನರ್ ಏಕೀಕರಣ ೧೯೧೨ : ರಾಜಧಾನಿ ದೆಹಲಿಗೆ ಸ್ಥಳಾಂತರ ೧೯೧೯ : ಮಾಂಟೆಗೊ ಚೆಲ್ಮ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್ ಸುಧಾರಣೆಗಳು; ಅಮೃತಸರದ ಹಿಂಸಾಕಾಂಡ; ಹಿಂದೂ ಮಹಾಸಭೆ ಸ್ಥಾಪನೆ ೧೯೧೯–೨೪ : ಖಿಲಾಫತ್ ಚಳುವಳಿ	೧೮೫೦ ಕ್ರಿ. ಶ.	೧೮೪೩ : ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣುದಾಸ ಭಾವೆಯ ನಾಟಕ ರಚನೆ–ಪ್ರಯೋಗ ೧೮೪೬ : ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಂಟ್‌ರೋಡ್ ರಂಗಮಂದಿರ ನಿರ್ಮಾಣ ೧೮೫೩ : ಉರ್ದುವಿನಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರಸಭಾ ರಚನೆ; ಪಾರ್ಸಿ ಥಿಯಟ್ರಿಕಲ್ ಕಂಪೆನಿ ಸ್ಥಾಪನೆ ೧೮೫೪–೬೦ : ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ೧೮೬೫ : ಬಂಕಿಮಚಂದ್ರರ ಕಾದಂಬರಿ– ದುರ್ಗೇಶನಂದಿನಿ ಪ್ರಕಟಣೆ ೧೮೭೦–೮೦ : ರವಿವರ್ಮನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರಗಳು ೧೮೭೨–೮೦ : ಕಲ್ಕತ್ತಾದಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಶನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ್ ಮಂಡಳಿ ಸ್ಥಾಪನೆ, ಭಾರತೇಂದು, ಠಾಕೂರರ ಮೊದಲ ನಾಟಕಗಳು ೧೮೮೪ : ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪೆನಿ ಸ್ಥಾಪನೆ ೧೮೮೭ : ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ–ಪ್ರಕಟಣೆ ೧೮೯೫ : ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ಆಪ್ಟೆಯ ಮೊದಲ ಕಾದಂಬರಿ; ಡಿ. ಎಲ್. ರಾಯ್‌ರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ೧೯೦೯ : ಕಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಭರತೇಂದು ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಎ. ಡಿ. ಎ. ಸ್ಥಾಪನೆ ೧೯೧೨ : ಫಾಲ್ಕೆಯ ಮೊದಲ ಚಲನಚಿತ್ರ ೧೯೧೩ : ಠಾಕೂರರಿಗೆ ನೊಬೆಲ್ ಬಹುಮಾನ ೧೯೧೫–೨೦ : ಕನ್ನಡದ 'ಮೊದಲ ಕಾದಂಬರಿ', ಸಂಸ, ಕೈಲಾಸಂರ ಮೊದಲ ನಾಟಕಗಳು; ಪ್ರೇಮಚಂದರ ಮೊದಲ ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಟಣೆ
೧೯೨೦ : ತಿಲಕರ ಸಾವು; ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ದೇಶವ್ಯಾಪಿ ಅಸಹಕಾರ ಚಳುವಳಿ ಆರಂಭ ೧೯೨೨ : ಹಿಂಸೆಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಅಸಹಕಾರ ಚಳುವಳಿ ನಿಲುಗಡೆ ೧೯೨೪ : ಎಂ. ಎನ್. ರಾಯ್‌ರ ಮೊದಲ ಬರಹ ಪ್ರಕಟಣೆ ೧೯೩೦–೩೪ : ಎರಡನೆಯ ಅಸಹಕಾರ ಚಳುವಳಿ ೧೯೩೨ : ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಮತಕ್ಷೇತ್ರದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿ–ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ವಿವಾದ ೧೯೩೪ : ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಸೋಷಲಿಸ್ಟ್ ಪಕ್ಷದ ಹುಟ್ಟು ೧೯೪೦ : ಮುಸ್ಲಿಂ ಲೀಗಿನಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ದೇಶದ ಬೇಡಿಕೆ ೧೯೪೨ : ಕ್ವಿಟ್ ಇಂಡಿಯಾ ಚಳುವಳಿ ೧೯೪೭ : ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ; ಭಾರತದ ವಿಭಜನೆ	೧೯೨೦ ಕ್ರಿ. ಶ.	೧೯೨೦ : ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ. ಅವರ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತೆಗಳು ಜತೆಗೆ ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯ ಆರಂಭ ೧೯೨೨–೩೦ : ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿ ಜಯಶಂಕರ ಪ್ರಸಾದರ ಮಹತ್ವದ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳು ೧೯೨೬ : ಠಾಕೂರರ ರಕ್ತಕರಬೀ ಪ್ರಕಟಣೆ ೧೯೨೮ : ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಮೊದಲ ಕಾದಂಬರಿ ೧೯೩೦–೩೨ : ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಅಲೆ; ಶ್ರೀರಂಗರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ; ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯ ಮನ್ವಂತರ ಸ್ಥಾಪನೆ ೧೯೩೦ : ಟಾಕಿ ಚಿತ್ರ ಆಲಂ ಅರಾ ಬಿಡುಗಡೆ ೧೯೩೬ : ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಲೇಖಕರ ಒಕ್ಕೂಟ ಸ್ಥಾಪನೆ ೧೯೩೮ : ಕುವೆಂಪುರ ಮೊದಲ ಕಾದಂಬರಿ ೧೯೪೩–೭ : ಇಪ್ಟಾ ಚಳುವಳಿ; ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕ, ಪ್ರಹಸನ, ಬೀದಿನಾಟಕಗಳು
೧೯೪೮ : ಗಾಂಧೀಜಿ ಹತ್ಯೆ ೧೯೫೦ : ಭಾರತ ಸಂವಿಧಾನದ ರಚನೆ ೧೯೫೧ : ಮೊದಲ ಪಂಚವಾರ್ಷಿಕ ಯೋಜನೆ ೧೯೫೨ : ಮೊದಲ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಚುನಾವಣೆಗಳು– ನೆಹರೂ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ೧೯೫೭ : ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟ್ ಪಕ್ಷದ ಅಧಿಕಾರ ಆರಂಭ ೧೯೬೨ : ಭಾರತ–ಚೀನಾ ಯುದ್ಧ ೧೯೬೫ : ಭಾರತ–ಪಾಕಿಸ್ತಾನ ಯುದ್ಧ ೧೯೬೬ : ಇಂದಿರಾಗಾಂಧಿ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ೧೯೬೭ : ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್ ಸರ್ಕಾರ ೧೯೭೧ : ಬಾಂಗ್ಲಾದೇಶ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ೧೯೭೫–೭೭ : ತುರ್ತುಪರಿಸ್ಥಿತಿ ೧೯೭೭ : ಜನತಾ ಸರ್ಕಾರ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ೧೯೮೦ : ಮರಳಿ ಇಂದಿರಾ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ೧೯೮೪ : ಇಂದಿರಾ ಗಾಂಧಿ ಹತ್ಯೆ; ರಾಜೀವ ಗಾಂಧಿಯವರಿಂದ ಅಧಿಕಾರ ಸ್ವೀಕಾರ	೧೯೪೭ ಕ್ರಿ. ಶ.	೧೯೪೮ : ಶಂಭುಮಿತ್ರರ ಬಹುರೂಪಿ ತಂಡ ಆರಂಭ ೧೯೫೩ : ದೆಹಲಿಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಸ್ಥಾಪನೆ ೧೯೫೪–೮ : ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿ ಅಂಧಯುಗ ಮತ್ತು ಆಷಾಢ್‌ಕಾಏಕ್‌ದಿನ್ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ ೧೯೫೬ : ಸತ್ಯಜಿತ್‌ರಾಯ್‌ರ ಪಥೇರ್ ಪಾಂಚಾಲಿ ಬಿಡುಗಡೆ ೧೯೫೯ : ನ್ಯಾಶನಲ್ ಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಡ್ರಾಮಾ ಆರಂಭ ೧೯೬೦–೬೫ : ರವೀಂದ್ರ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ೧೯೬೨–೬೫ : ಏವಂ ಇಂದ್ರಜಿತ್, ತುಘಲಕ್ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ; ಉತ್ಪಲದತ್‌ರ ಕಲ್ಲೋಲ್ ಪ್ರಯೋಗ ೧೯೬೯ : ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರರ ಮೂರನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಲ್ಪನೆಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ೧೯೭೦–೮೦ : ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತರ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ೧೯೭೧–೭೨ : ಹಯವದನ, ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ ಘಾಸೀರಾಂ ಕೊತ್ವಾಲ್ ನಾಟಕಗಳು ೧೯೮೨ : ಭೋಪಾಲದ ಭಾರತಭವನ ಆರಂಭ

೭.೧

ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕ ಎಂಬ ರಸಾಯನ

ಪಾರ್ಸಿರಂಗಭೂಮಿ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ, ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕ – ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಉದ್ಭವವಾದ ಪ್ರಕಾರವನ್ನೇ ನಾವಿವತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತೇವೆ. ಈ ಪ್ರಕಾರವು, ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಹಲವು ದಿಕ್ಕುಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಪಡೆಯಿತು; ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಪೂರ್ಣಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿತು. ಮತ್ತು, ಆ ಮೂಲಕ ಅದುವರೆಗೆ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಎಲ್ಲ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ರೂಪವೊಂದನ್ನು ಧಾರಣೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿತು. ಅಲ್ಲದೆ, ಇದು ನಮ್ಮ ಮೊದಲ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯೂ ಹೌದು. ಹಲವು ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯ ಗಳಿಂದ, ಬೇರೆಬೇರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮೂಲಗಳಿಂದ, ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರವು ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಕಸಿಮಾಡಿಕೊಂಡು ಹೊಸ 'ಭಾರತೀಯ' ಗುಣವೊಂದನ್ನು ಆವಿಷ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಮಾಡಿದೆ. ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಉದ್ಯಮ ಯಶಸ್ಸೂ ದಕ್ಕಿತು; ಮುಂದೆ ಹಲವು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಅದ್ಭುತ ವೈಭವದಿಂದ ಮೆರೆಯಿತು. ಇವತ್ತು ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರವು ಅವನತಿಯ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತಲುಪಿದ್ದರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಮಸಾಲೆಗಳು ಹಲವೆಡೆ ಮುಂದುವರೆದಿವೆ. ಇದು, ನಮ್ಮ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯ ಮೂಲವಸ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಸೇರಿಹೋಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ, ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಈ ಪ್ರಕಾರದ ಅರಿವು ಅತ್ಯವಶ್ಯ.

ಸಹಯೋಗದ ಯುಗ

ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಇಂಥ ಹಲವು ಮಿಶ್ರಣಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನವು ಭಾರತದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಸಂಕ್ರಮಣ ಕಾಲ. ಈ ಶತಮಾನದ ಭಾರತದಲ್ಲಿ, ರಾಜಕೀಯ ಆಡಳಿತದಿಂದ ನಿತ್ಯಜೀವನದ ನಡಾವಳಿಗಳತನಕ ಹಲವು ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಘಟಿಸಿದವು. ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಪಶ್ಚಿಮದ ಪ್ರಭಾವ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಸ್ಥಳೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಂದಾಯ್ದ ಅಂಶಗಳು ಸಹಯೋಗಗೊಂಡು ಹೊಸ ಮಾದರಿಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದವು. ಇದು, ಈ ಶತಮಾನದ ವಿಶೇಷ.

ಇತಿಹಾಸಕಾರರ ಪ್ರಕಾರ, ಇಂಥ ವಿಶೇಷಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಪ್ರೇರಣೆ ಬ್ರಿಟಿಷರು ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಸಿದ ಹೊಸ ಆಡಳಿತವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನ

ಯಾವುದೇ ಹಿಂದು ಅಥವಾ ಮುಸ್ಲಿಂ ಅರಸರು 'ಆಡಳಿತ'ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಇಡಿಯ ಸಮಾಜದ ಕಾರುಬಾರುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಕೈಹಾಕಿರಲಿಲ್ಲ. ಸಮಾಜವೆಂಬುದು ಒಂದು ಜೀವಂತ ಘಟಕ; ಅದು ತಾನಾಗಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ರಾಜನಾದವನು 'ರಕ್ಷಣೆ' ನೀಡಿದರೆ ಸಾಕು- ಎಂಬುದು ಈ ಹಿಂದಿನ ಆಡಳಿತಗಾರರ ಧೋರಣೆಯಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ, ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಡಳಿತವು ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ, ಸಮಾಜದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ತನ್ನ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡಿತು; ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಮಾಜವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿ ಅದನ್ನು ತಾನು ಯೋಜಿಸಿದ ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಬೆಳೆಸುವುದೇ ಆಡಳಿತದ ಗುರಿಯೆಂದು- ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ೧೮೫೭ರ ಅನಂತರ- ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಡಳಿತವು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಇಂಥ ಧೋರಣೆಯ ಫಲವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು- ಹಲವು 'ಸುಧಾರಣೆ'ಗಳು ಮತ್ತು 'ಸಾಮಾಜಿಕ ಸೇವೆ'ಗಳು. ಸತಿಪದ್ಧತಿ ನಿರ್ಮೂಲನ, ಬಾಲವಿವಾಹ ನಿಷೇಧ ಮೊದಲಾದವು ಸುಧಾರಣೆಗಳ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರುವಂಥಾದರೆ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ, ಆರೋಗ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾರಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕದಲ್ಲಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸೇವೆಗಳಾಗಿ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದಂಥವು. ಇದರ ಜತೆಗೆ ಕಾಯ್ದೆ, ಕೋರ್ಟು, ವಿಚಾರಣೆ, ಬಂದೀಖಾನೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಸ್ತೃತವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೂ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಡಳಿತ ಜಾರಿಗೆ ತಂದಿತು. ಈ ಎಲ್ಲ ಸೇವೆ-ಸುಧಾರಣೆಗಳು ಇಲ್ಲಿಯ ಸಮಾಜಗಳ ಮೌಲ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲೇ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಪಲ್ಲಟಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದವು. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಡಳಿತಗಾರರು ಇವು ತಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯಗಳೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡರು; ಈ ಮೂಲಕ ತಾವು ಭಾರತವನ್ನು ಮಧ್ಯಯುಗದಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮುನ್ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡರು. ಭಾರತದ ಬಹುಪಾಲು ಬುದ್ಧಿವಂತ ಮೇಲುವರ್ಗವೂ ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ, ಜನಸಮುದಾಯದ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಹಲವು ಧೀಮಂತ ಮನಸ್ಸುಗಳ ಆಳದಲ್ಲಿ, ಈ ಎಲ್ಲ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆತಂಕವನ್ನೂ ಪ್ರತಿರೋಧವನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸತೊಡಗಿದ್ದವು. ಇಂಥ ಆತಂಕ ಪ್ರತಿರೋಧಗಳೇ ಮೊದಲು ಧಾರ್ಮಿಕ ಸುಧಾರಣೆಗಳಾಗಿ ಆಮೇಲೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು.

ಈ ಶತಮಾನದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸುಧಾರಣೆಗಳು ಮೂಲತಃ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಮೌಲ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ಆದರೆ ಇವು ಹಿಂದು ಮತ್ತು ಮುಸ್ಲಿಂ ಧರ್ಮಗಳನ್ನು ಪುನರ್ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಹೊರಟಿದ್ದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತನದ್ರವ್ಯಗಳ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ- ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಯೋಚನಾಕ್ರಮ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಈ ಎಲ್ಲ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸುಧಾರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಮಿಳಿತಗೊಂಡಿವೆ. ಈ ಭಿನ್ನತೆಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಬೇರೆಬೇರೆ ಸುಧಾರಕರು ಒಬ್ಬರಿಗಿಂತ ಒಬ್ಬರು ಭಿನ್ನರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ತುದಿಗೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತನೆಗಳ ಒಲವೇ ಹೆಚ್ಚಿರುವ ರಾಮ್ ಮೋಹನ್‌ರಾಯ್ ಅವರಂಥವರಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಗೆ, ಯಾವುದೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಮೌಲ್ಯವನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸದ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಪರಮಹಂಸರಂಥವರಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ, ವಿಭಿನ್ನ ಮಿಶ್ರಣದ ಹೊಸ ಧಾರ್ಮಿಕ ಪಂಥಗಳು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧವಾಗಿವೆ.

ಇಂಥದೇ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲೂ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತದೆ. ಹಲವು ಚಿಂತಕರು ಗುರುತಿಸಿರುವಂತೆ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಎನ್ನುವುದೇ ಒಂದು ಅಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಆಧುನಿಕ ಕಲ್ಪನೆ. ಆದರೆ, ಅದು ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಉದ್ದೇಶ-ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪುನರ್ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಮೂಲಕ ಹೊರಗಿನ ಆಕ್ರಮಣವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸುವುದು. ಇಂಥ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭದಿಂದಾಗಿಯೇ ಈ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪಂಗಡವೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ, ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರಮಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಯೋಗಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಬಾಲ ಗಂಗಾಧರ ತಿಲಕರು ಹಿಂದು ಇತಿಹಾಸದ ಹಲವು ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಕಡೆಗೆ ವಾಲಿದರೆ, ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಗೋಖಲೆಯವರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಗಳಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗಿದ್ದ ಆಧುನಿಕ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದರು. ಮುಂದೆ, ಉಗ್ರವಾದಿ ಮತ್ತು ಸೌಮ್ಯವಾದಿಯೆಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆದ ಎರಡು ಶಾಖೆಗಳಿಗೆ ಮೂಲ ಇದು. ಈ ಎರಡು ಶಾಖೆಗಳು ನಿಜವಾಗಿ ಪಾಕಗೊಂಡಿದ್ದು ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಯಾವುದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ-ಯಾವುದು ಸ್ಥಳೀಯ, ಯಾವುದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ-ಯಾವುದು ಆಧುನಿಕ, ಮತ್ತು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಯಾವುದು ಧರ್ಮ-ಯಾವುದು ರಾಜಕೀಯ ಎಂಬ ಸೀಮಾರೇಖೆಯನ್ನೇ ಹಾಕಲಾಗದಂತೆ ಈ ವಿಭಿನ್ನ ಮಾದರಿಗಳು ಕೂಡಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಹೀಗೆ, ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಒಟ್ಟೂ ಹವಾಮಾನದಲ್ಲಿ, ಒಂದು ಕಡೆ ಧರ್ಮ-ರಾಜಕೀಯ-ಸಮಾಜ ಮೊದಲಾದ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಸಹಯೋಗದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಗೆ, ನಿತ್ಯಜೀವನದ ತೀರ ಚಿಲ್ಲರೆ ಸಂಗತಿಗಳಲ್ಲೂ ಇಂಥ ಸಮ್ಮೇಳ ನಡೆಯತೊಡಗಿತ್ತು

ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ. ಊಟ-ಉಪಾಹಾರ, ಬಟ್ಟೆ-ಬರೆ, ಮನೆ-ಅಲಂಕಾರ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಡಾವಳಿಗಳು ಮೊದಲಾದ ಕಡೆ ನಡೆದ ಹಲವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಿಶ್ರಣಗಳು ನಮಗೆ ಇವತ್ತು ಸಹಜವೆಂದು ಒಗ್ಗಿಹೋಗಿವೆ. ಇಂಥ ಸಹಯೋಗ ಸರಣಿಯ ಒಟ್ಟಂದವೇ- ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ಹೊಸ ಅವತಾರ. ಇಂಥ ಸಹಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ನಾವೀಗ, ನಮ್ಮ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವ, ಕೆಲವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು.

ಹೊಸ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಾದರಿಗಳು

೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಸಂಧಿಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದ್ದ ಭಾರತದ ಕಲಾಕರ್ಮಿಗಳ ಮೇಲೆ ಹಲವಾರು ದಿಕ್ಕಿನ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದ ಹೊಸ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು, ಹೊಸ ತಂತ್ರಗಳು ಒಂದು ಕಡೆ ಅವರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಗೆ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯದಿಂದ ಜಾನಪದದವರೆಗಿನ ಸ್ಥಳೀಯ ಪರಂಪರೆಗಳು ಹಾಗೂ ಹಿಂದು-ಮುಸ್ಲಿಂ ಮೂಲಗಳ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಚನೆಗಳು ಅವರಿಗೆ ಪರಿಚಿತ ವಾಗಿದ್ದವು. ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇಂತಹ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ, ಈ ಹಲವು ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಸ್ವೀಕರಿಸುವಂತೆ ಅವರನ್ನು ಒತ್ತಾಯಿಸುವಂತಿತ್ತು.

ಇಂಥ ಒತ್ತಡ, ಈ ಶತಮಾನದ ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಹಯೋಗಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಈ ವರೆಗಿನ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಮರ್ಶೆಯು ವಿವರವಾಗಿ ದಾಖಲಿಸಿದೆ. ಭಾರತದ 'ಮೊದಲ ಕಾದಂಬರಿ ಕಾರ'ರೆನ್ನಬಹುದಾದ ಬಂಕಿಮಚಂದ್ರರಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವಿವಿಧ ಪ್ರದೇಶ ಭಾಷೆಗಳ ಆರಂಭದ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಿರೂಪಣೆಯ ಅಚ್ಚು ಸ್ಥಳೀಯ ಕಥಾನಕ ಮಾದರಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಕಸಿಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾವ್ಯದಲ್ಲೂ ಅಷ್ಟೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಯುರೋಪಿನ ರಮ್ಯಕಾವ್ಯ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಬೇರೆಯೇ ರೂಪು ಪಡೆದಿರುವುದನ್ನು- ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಠಾಕೂರರಲ್ಲಿ ಅದು ಅನುಭಾವದ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಹೊಸ ಹುಟ್ಟು ಪಡೆದಿರುವುದನ್ನು- ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅಂದಿನಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೆ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳ ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಇಂಥ ಸ್ಥೂಲ-ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಹಯೋಗಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಬಂದಿವೆ.

ಇಂತಹ ಹಲವು ಸಹಯೋಗಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ, ನಾವೀಗ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಬೇಕಾದ್ದು 'ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆ'ಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿ ಸಿದ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಮಾದರಿಗಳ ಮೇಲೆ. ಮೊದಲನೆಯದು, ರಾಜಾ ರವಿವರ್ಮನಿಂದ ಆರಂಭಗೊಂಡ ಜನಪ್ರಿಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಮಾದರಿ ಮತ್ತು ಎರಡನೆಯದು, ದಾದಾ ಸಾಹೇಬಫಾಲ್ಕೆಯವರು ಆರಂಭಿಸಿದ ಭಾರತದ ಚಲನಚಿತ್ರ.[೧] ಈ ಎರಡೂ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕ ಕ್ಕಿಂತ ತುಸು ತಡವಾಗಿ ತಯಾರಾದಂಥವು. ಜತೆಗೆ, ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದಂಥವು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಈ ಮಾದರಿಗಳ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ನಮಗೆ ಕಂಪೆನಿನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಮಾಂತರವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೊಂದು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಾರತದ ಜನಪ್ರಿಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿ ಯನ್ನೇ ಮಾಡಿದ ರಾಜಾ ರವಿವರ್ಮ ಕೇರಳದ ಪುಟ್ಟ ಪ್ರಾಂತ್ಯವೊಂದರ ರಾಜವಂಶಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನು; ಹೊಸತಾಗಿ ಬಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ತೈಲವರ್ಣ ಚಿತ್ರಗಳ ತತ್ವ-ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಕಷ್ಟಪಟ್ಟು ಕರಗತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಂಥವನು. ತೈಲವರ್ಣದ ರೂಪಸಮೃದ್ಧಿ ಅವನನ್ನಾಕರ್ಷಿಸಿತು; ಅದನ್ನು ಆತ ಭಾರತದ ಬಣ್ಣ- ಬೆಳಕಿಗೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಅಳವಡಿಸಿ ಕೊಂಡ. ಹಾಗೆಯೇ, ಆ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಹಿಂದಿದ್ದ ಪರ್ಸ್ಪೆಕ್ಟಿವ್ ತಂತ್ರವನ್ನೂ ಆತ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ. ಈ ಎಲ್ಲ ತತ್ವ - ತಂತ್ರಗಳೊಂದಿಗೆ ಆತ ೧೮೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರರಚನೆಗೆ ಆರಂಭಿಸಿದ. ಆದರೆ ಆಗ ಆತ ತುಳಿದಿದ್ದು ಹೊಸ ಹಾದಿಯನ್ನು. ರವಿವರ್ಮ ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನ 'ಕಂಪೆನಿ ಪಂಥ'ದ ಚಿತ್ರಕಾರರಂತೆ ಬರಿಯ ಭಾರತೀಯ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಆ ಕಾಲದ 'ಬಂಗಾಲಿ ಶಾಖೆ'ಯ ಚಿತ್ರಕಾರರಂತೆ ಮಧ್ಯ ಯುಗದ ಚಿತ್ರಮಾದರಿಗಳ ಅನುಸರಣೆಗೆ ಕೈಹಾಕಲೂ ಇಲ್ಲ. ಬದಲು, ಆತ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನಗೊಳಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ. ಪುರಾಣಪಾತ್ರ ಗಳನ್ನು ತುಂಬುಮೈಯ ಸ್ಥಳೀಯ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಹಾಗೆ, ಸಮಕಾಲೀನ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿ ತೋರಿ ಸಿದ. ಭಂಗಿ-ಮುದ್ರೆಗಳಲ್ಲೇ ಆಯಾ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ, ಒಂದು ಚಿತ್ರ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ಘನೀಕೃತವಾದ ಕಥಾನಕವೊಂದನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ 'ಭಾರತೀಯ' ಗುಣ ಗಳು ಈತನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿತವಾದವು. ಅರ್ಥಾತ್, ಆ ಕಾಲದ ಧರ್ಮ-ರಾಜಕೀಯಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಚಿಂತನದ್ರವ್ಯಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಭೂತಕಾಲದ 'ಭಾರತೀಯತೆ'ಯನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯೋಗ ಈತನಲ್ಲಿ ತೀರ ಸಹಜವೆಂಬಂತೆ ಘಟಿಸಿತು. ಇದು, ಆತನ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೆ ಮೂಲಕಾರಣ; ಇವತ್ತಿಗೂ ಆತ ನಮ್ಮ ಜನಪ್ರಿಯ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಪ್ರೇರಕವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಉಳಿದಿರು ವುದೂ ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ.

ದಾದಾಸಾಹೇಬ ಫಾಲ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾತ್ ಸ್ಟುಡಿಯೋದ ಆರಂಭದ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ನಾವು ಇದೇ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಮುಂದುವರಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ರವಿವರ್ಮನಂತೆ ಫಾಲ್ಕೆಯೂ ಚಲನಚಿತ್ರದ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಂದ ಕಷ್ಟಪಟ್ಟು ಕಲಿತ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲೇ ಇನ್ನೂ ಶೈಶವದಲ್ಲಿದ್ದ ಆ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಈತ ಭಾರತಕ್ಕೆ ತಂದು ಅದನ್ನು ಕಲೆ–ಉದ್ಯಮವಾಗಿಸುವ ಸಾಹಸ ಮಾಡಿದ. ಫಾಲ್ಕೆಯೂ ಕೂಡಾ ರವಿವರ್ಮನ ಹಾಗೆಯೇ ತನ್ನ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೂಲಗಳ ತದ್ವತ್ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಕ್ರಿಸ್ತನ ಮೇಲಿನ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಈತನಿಗೆ ಕೃಷ್ಣನ ಮೇಲಿನ ಚಿತ್ರವೊಂದರ ಸಾಧ್ಯತೆ ಹೊಳೆಯಿತಂತೆ. ಅಂತಹ ಹೊಳಹು ಈತನನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಪುರಾಣಗಳಿಂದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನಾಯುವಂತೆ ಪ್ರಚೋದಿಸಿತು. ೧೯೧೨ರ ಆತನ ಮೊದಲ ಚಿತ್ರ ರಾಜಾ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರವೇ ಈ ಪ್ರಯೋಗದ ಆರಂಭ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸಾಧ್ಯತೆಯಲ್ಲೂ ಈತ ಹೊಸತನವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ. ಚಲನಚಿತ್ರದ ಮಾಯಾ ತಂತ್ರಗಳು ಈತನಿಗೆ ಪುರಾಣವನ್ನು ಮಾಯಾಲೋಕವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಪರಿಕರಗಳಾಗಿ ಒದಗಿಬಂದವು. ಫಾಲ್ಕೆ ಹಿಡಿದ ಈ ಭಾರತೀಯತೆಯ ಆವಿಷ್ಕಾರದ ದಿಕ್ಕು ಮುಂದೆ ಪ್ರಭಾತ್ ಸ್ಟುಡಿಯೋದ ಚಿತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಜನಪ್ರಿಯ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಇವತ್ತು ಗೀತ–ಸಂಗೀತಗಳನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆದುನಿಂತಿರುವ ಭಾರತದ ಜನಪ್ರಿಯ ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಭದ್ರಬುನಾದಿ ಇಲ್ಲಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತು.

ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ರವಿವರ್ಮ ಮತ್ತು ಫಾಲ್ಕೆ– ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಇದ್ದ ಒಂದು ಸಮಾನ ಪ್ರೇರಣೆ– ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ್ದು. ಕಂಪೆನಿನಾಟಕದ ಸೀನರಿಯು ರವಿವರ್ಮನ ಚಿತ್ರಕಲ್ಪನೆಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿದ್ದನ್ನೂ, ಈತನ ಚಿತ್ರಚೌಕಟ್ಟು ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿರುವುದನ್ನೂ ಮತ್ತು ಹಲವೊಮ್ಮೆ ರವಿವರ್ಮನ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪೆನಿಯ ನಟನಟಿಯರೇ ಮಾದರಿಯಾಗಿದ್ದರೆಂಬುದನ್ನೂ ಕಲಾ ಇತಿಹಾಸಕಾರರು ಗುರುತಿಸಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಫಾಲ್ಕೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾತ್‌ಚಿತ್ರಗಳು ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನೇ ನೇರವಾಗಿ ಚಿತ್ರೀಕರಿಸಿದ ಹಾಗಿದ್ದವು– ಎಂಬುದೂ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥಾತ್, ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವೇ ಈ ಸಹಯೋಗದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ಆರಂಭಿಸಿತ್ತು. ತನ್ನ ಸಂಘಟನೆ, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಅಭಿನಯ, ರಂಗತಂತ್ರಗಳು– ಮೊದಲಾಗಿ ಎಲ್ಲ ರಂಗಾಂಶಗಳಲ್ಲೂ ಜನಪ್ರಿಯ ರಸಾಯನವೊಂದನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿತ್ತು.

ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆರಂಭದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು

ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯು ನಿರ್ಣಾಯಕವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದು ೧೮೫೦ ಮತ್ತು ೧೮೭೦ರ ನಡುವಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರ– ಮುಂಬಯಿ, ಇನ್ನೊಂದು ಕೇಂದ್ರ– ಕಲ್ಕತ್ತ. ಕೆಲವೇ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತದಾದ್ಯಂತ ಹಲವು ಕೇಂದ್ರಗಳು ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡವು; ೧೮೮೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರವು ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರವ್ಯಾಪೀ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ತನ್ನ ಕಲೆ ಹಾಗೂ ಉದ್ಯಮ ಸಾಧ್ಯತೆಗೆರಡನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸತೊಡಗಿತ್ತು.

ಆದರೆ, ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಬೀಜ ೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕಡೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲೇ ಮೊಳೆಯತೊಡಗಿತ್ತು. ೧೭೭೬ರಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೇ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಬಾಂಬೆ ಅಮೆಚೂರ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಎಂಬ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿತ್ತು. ಲಂಡನ್ನಿನ ಡ್ರೂರಿಲೇನ್ ರಂಗಮಂದಿರದ ಮಾದರಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಆ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಮುದಾಯದ ಸಭೆ ಸಮಾರಂಭಗಳಲ್ಲದೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಹಾಸ್ಯನಾಟಕಗಳು, ಪ್ರಹಸನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಕಲ್ಕತ್ತಾದಲ್ಲೂ ೧೭೯೫ರಷ್ಟು ಮೊದಲೇ ಹೆರಾಸಿಮ್ ಲೆಬೆಡೆಫ್ ಎಂಬ ಪ್ರವಾಸಿಯೊಬ್ಬ ಎರಡು ಪ್ರಹಸನಗಳ ಅರೆಬಂಗಾಲಿ ರೂಪಾಂತರವೊಂದನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದಿದ್ದ. ಆರಂಭದ ಇಂಥ ಅಪರೂಪದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಬಹುಪಾಲು ಆಯಾ ಸ್ಥಳದ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದವು; ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಹವ್ಯಾಸಿ ಅನುಕರಣೆಗಳಾಗಿದ್ದವು.

ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಘಟ್ಟವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು ೧೮೩೦–೪೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ. ೧೮೩೫ರಲ್ಲಿ ನವೀನಚಂದ್ರ ಬಸು ಎಂಬ ಬಂಗಾಲಿ ಜಮೀನ್ದಾರ ಮೂರು ಸಹಸ್ರ ಪೌಂಡುಗಳ ಖರ್ಚಿನಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾಸುಂದರ ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ. ಮೂಲತಃ ಜಾತ್ರಾದಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಆಸ್ಥಾನರಂಜನೆಗಳ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ನವೀನಚಂದ್ರರ ಮಹಲಿನ ಆವರಣವನ್ನೆಲ್ಲ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಯಿತಂತೆ. ಇದೇ ರೀತಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ೧೮೫೩ರಲ್ಲಿ ಅವಧದ ರಾಜ ವಾಜಿದ್ ಅಲಿಷಾ ತನ್ನ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲೂ ನಡೆಸಿದ್ದ. ಅಮಾನತ್ ಎಂಬಾತ ರಚಿಸಿದ ಇಂದರ್‌ಸಭಾ ಎಂಬ

ಹೆಸರಿನ ಈ ಆಸ್ಥಾನರಂಜನೆಯು ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ನೌಟಂಕಿ ಪ್ರಕಾರದ ಗೀತ-ಸಂಗೀತಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿತು. ವಿದ್ಯಾಸುಂದರ ಪ್ರಯೋಗದಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸ್ಥಳೀಯ ರಂಗ ಪ್ರಕಾರದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೃಶ್ಯವೈಭವದೊಂದಿಗೆ ಮಿಶ್ರಮಾಡುವ ಒರಟೊರಟಾದ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಇದೇ ಕಾಲದ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಇನ್ನಷ್ಟು ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ನಿರ್ಣಾಯಕ ತಿರುವನ್ನು ಕೊಟ್ಟವು. ಒಂದು ಕಡೆ, ೧೮೪೬ರ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯರೇ ಹೆಚ್ಚಿದ್ದ ಸಮುದಾಯವೊಂದು ಗ್ರಾಂಟ್ ರೋಡ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಎಂಬ ಹೊಸ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿತು. ಇಲ್ಲಿಯೇ ಮುಂಬಯಿಯ ಮುಂದಿನ ಪ್ರಮುಖ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಮತ್ತು ಆರಂಭದ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಗಳು ನಡೆಯತೊಡಗಿದವು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಸಣ್ಣ ಊರು ಸಾಂಗ್ಲಿಯಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸುವಂತಹ ಮಹತ್ವದ ಘಟನೆಯೊಂದು ಜರುಗಿತು. ೧೮೪೩ರಲ್ಲಿ, ಸಾಂಗ್ಲಿಯ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಭೇಟಿಕೊಟ್ಟ ಕರ್ನಾಟಕದ ಯಕ್ಷಗಾನವೊಂದರಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗಿ, ವಿಷ್ಣುದಾಸಭಾವೆ ಎಂಬಾತ ಸೀತಾಸ್ವಯಂವರವೆಂಬ ಹೊಸ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಬರೆದು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ. ನಮಗೆ ಸಿಗುವ ಮಾಹಿತಿಗಳ ಪ್ರಕಾರ, ಈ ಪ್ರಯೋಗವು ತನ್ನ ಬಂಧ ಮತ್ತು ಪ್ರಸ್ತುತಿಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಹಾಗೂ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ದಶಾವತಾರಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಗಣಪತಿ-ಸರಸ್ವತಿ ಪೂಜೆ, ಸೂತ್ರಧಾರನಿಂದ ಕಥಾ ಪರಿಚಯ, ಕೋಡಂಗಿ- ಹೀಗೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ನಾಟಕ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಸೂತ್ರಧಾರನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳೊಂದಿಗೆ, ಮೇಳ ಗೀತಗಳೊಂದಿಗೆ ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು.

೧೮೫೧ರಲ್ಲಿ ಸಾಂಗ್ಲಿಯ ರಾಜ ಸತ್ತಾಗ, ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಭಾವೆಯ ತಂಡ ತಿರುಗಾಟಕ್ಕೆ ಹೊರಡಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ತಿರುಗಾಟದಲ್ಲಿ ಪುಣೆಯೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಹಲವು ಕಡೆ ಈ ತಂಡಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಸಿಕ್ಕಿತು; ಇದರಿಂದ ಉತ್ತೇಜಿತನಾಗಿ ಭಾವೆ, ೧೮೫೩ರಲ್ಲಿ ಮುಂಬಯಿಗೆ ಬಂದ. ಅದೇ ವರ್ಷ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ, ಪಾರ್ಸಿ ನಟರೇ ಹೆಚ್ಚಿದ್ದ ಪಾರ್ಸಿ ಥಿಯೇಟ್ರಿಕಲ್ ಕಂಪೆನಿಯೆಂಬ ತಂಡ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿತ್ತು. ಆ ತಂಡವು ಗ್ರಾಂಟ್ ರೋಡ್ ಥೇಟರ್‌ನಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿತ್ತು. ಅಂಥ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಭಾವೆಯೂ ನೋಡಿದ. ಅದರಿಂದ ಪ್ರೇರಿತನಾಗಿ ಗೋಪಿಚಂದ್ ಔರ್ ಜಲಂಧರ್ ಎಂಬ ಹಿಂದಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದು ಅದೇ ಥೇಟರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ. ಲಭ್ಯ ದಾಖಲೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ, ಅದು ಮುಂಬಯಿಯ ಮೊದಲ ಹಿಂದಿ ನಾಟಕ; ಮೊದಲ ದಿನವೇ ೧೮೦೦ ರೂಪಾಯಿ ಗಳಿಸಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಪ್ರಯೋಗ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಗಳ ಕಡೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಒಲವಿದ್ದ ಪಾರ್ಸಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ಮತ್ತು ಸ್ಥಳೀಯ ಪ್ರಭಾವ ಹೆಚ್ಚಿದ್ದ ಭಾವೆಯ ತಂಡ- ಎರಡೂ ಅದೇ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗ ಕೊಡುತ್ತ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಭಾವ, ಪೈಪೋಟಿಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡರು.

ಇದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ತಂಡಗಳು ತಮ್ಮ ಹವ್ಯಾಸಿ ಮಿತಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರೇರಣೆಯೂ ಒದಗಿ ಬಂತು. ೧೮೫೫ರಿಂದ ೮೫ರ ನಡುವೆ, ಆಸ್ಟ್ರೇಲಿಯಾಕ್ಕೆ ಹೋಗುವ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವೃತ್ತಿನಾಟಕ ತಂಡಗಳು, ನಡುವೆ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಪರಿಪಾಠವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿಕೊಂಡವು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಆ ಕಾಲದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಅಭಿನಯಕ್ರಮ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ಪ್ರಸ್ತುತಿ ವಿಧಾನ ಹಾಗೂ ಬಣ್ಣದ ಸೀನರಿಯೇ ಮೊದಲಾದ ರಂಗತಂತ್ರದ ವಿವರಗಳು ಇಲ್ಲಿಯ ತಂಡಗಳಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಾತ್‌ದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಒದಗಿಬಂದವು. ಜತೆಗೆ, ಅಲ್ಲಿಯ ಕೆಲವು ನಟರು ಮತ್ತು ತಂತ್ರಜ್ಞರು ಇಲ್ಲಿಯವರಿಗೆ ತರಬೇತಿ ಕೊಟ್ಟ ದಾಖಲೆಗಳೂ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಹ್ಯಾಮಿಲ್ಟನ್ ಜೇಕಬ್ ಎಂಬ ನಟ ಕಲ್ಕತ್ತ-ಮುಂಬೈ-ಪುಣೆ-ಬೆಂಗಳೂರುಗಳಲ್ಲಿ ನಟರಿಗೆ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದನಂತೆ.[೨]

ಇಂಥ ಪ್ರೇರಣೆ-ಪರಿಚಯಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಮರಾಠಿ, ಬಂಗಾಲಿ, ಉರ್ದು, ಹಿಂದಿ, ಗುಜರಾತಿ ಮತ್ತು ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಚಲನಶೀಲತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬೇಕು. ೧೮೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಸಿ ಎಲ್ಫಿನ್‌ಸ್ಟನ್ ಡ್ರಮಾಟಿಕ್ ಸೊಸೈಟಿ ಮತ್ತು ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾ ನಾಟಕಮಂಡಳಿ ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಜನ್ಮತಾಳಿದವು. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ೧೮೬೧ರಲ್ಲಿ, ತೋರ್ಲೆ ಮಾಧವರಾವ್ ಪೇಶ್ವೆ ಎಂಬ ಮುಖ್ಯನಾಟಕ ರಚಿತವಾಯಿತು; ೧೮೮೦ರಲ್ಲಿ ಅಣ್ಣಾಸಾಹೇಬ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಯೋಗ- ಸಂಗೀತ ಶಾಕುಂತಲದಿಂದ 'ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ'ವೆಂಬ ಪ್ರಕಾರ ಉದ್ಘಾಟನೆಗೊಂಡಿತು. ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿಯೂ ಅಷ್ಟೆ- ೧೮೬೫ರಲ್ಲಿ ಅಂಕದ ಪರದೆಯೂ, ೧೮೭೩ರಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣದ ಸೀನರಿಗಳೂ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂದವು. ೧೮೭೦ರಿಂದ ಮುಂದೆ, ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಮಂಡಳಿಗಳು ಪ್ರಯಾಣಮಾಡಿದಂತೆಲ್ಲ ವಿವಿಧ ಕೇಂದ್ರ

ಗಳಲ್ಲಿ– ಬರೈಲಿ, ಜೋಧಪುರ, ಆಗ್ರಾ, ದೆಹಲಿ, ಹೈದರಾಬಾದ್, ಮೀರತ್, ಲಾಹೋರ್, ಮೈಸೂರು, ಗದಗ– ಮೊದಲಾದ ಸಣ್ಣದೊಡ್ಡ ಊರುಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಕಂಪೆನಿಗಳು ತಲೆಯೆತ್ತಿದವು.

ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಉತ್ತುಂಗ

ಸುಮಾರಾಗಿ ೧೮೭೦ರಿಂದ ೧೯೩೦ರ ನಡುವಿನ ಅರುವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯನ್ನು ಭಾರತದ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಉತ್ತುಂಗದ ಕಾಲ ಎನ್ನಬಹುದು. ಪ್ರಮುಖ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪೆನಿಗಳು ಉದ್ಯಮಯಶಸ್ಸಿನ ಅಲೆಯನ್ನೇರಿದ್ದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ; ಬಂಗಾಲಿ, ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ; ಗುಜರಾತಿನಿಂದ ತಮಿಳ್ನಾಡಿನವರೆಗೆ ಹಲವು ಪ್ರದೇಶಗಳು ತಮ್ಮ ರಂಗ ಭೂಮಿ–ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ರೂಪುಗೊಳಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದು ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ತೀವ್ರ ವಾಗುತ್ತ ಹೋದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟಗಳಿಗೆ ಸಮಾನಾಂತರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಈ ಕಾಲದ ಬಹುತೇಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ಏಕೀಕರಣ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಗಳ ಸಮಾನ ಹಂಬಲವಿದೆ. ಜತೆಗೇ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರದೇಶವೂ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆ–ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಛಾಪನ್ನೂ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇಂಥ ಉಬ್ಬರದ ಸಾಧನೆಯ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ಮಿಂಚುಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ನಾವಿಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ದಾಖಲೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ ೧೮೭೫ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕನಿಷ್ಠ ೨೦ ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕ ತಂಡಗಳು ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿದ್ದವಂತೆ. ಈ ತಂಡಗಳ ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ, ಭೌಗೋಲಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಇವು ಒಂದೇ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಸೇರಿರಲಿಲ್ಲ– ಎನ್ನುವುದು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್, ಉರ್ದು, ಹಿಂದಿ ಮತ್ತು ಗುಜರಾತಿ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತಂಡಗಳು ನಾಟಕವಾಡುತ್ತಿದ್ದವು ಮತ್ತು ಈ ತಂಡಗಳ ಶಾಖೋಪಶಾಖೆಗಳು ರಾಜಾಸ್ಥಾನದಿಂದ ಬಂಗಾಲದವರೆಗೆ ಉತ್ತರ ಭಾರತದಾದ್ಯಂತ ವ್ಯಾಪಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಈ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತವಾದದ್ದು– ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚು ನಾಟಕವಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಎಲ್ಫಿನ್‌ಸ್ಟನ್ ಡ್ರಮಾಟಿಕ್ ಕ್ಲಬ್, ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾದದ್ದು–

೭.೧೧. ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆರಂಭದ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲೊಂದು. ೧೮೮೫ಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲಿನ 'ನಾರಾಯಣರಾವಾಚ್ಯಾ ವಧಾಚ್ಯಾ ಫಾರ್ಸ್' ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗ (ಚಿತ್ರ : ದಿ| ಡಿ. ಜೆ. ಗೋಡ್ಸೆ ಸಂಗ್ರಹ : ಎನ್.ಸಿ.ಪಿ.ಎ., ಮುಂಬಯಿ.)





೭.೧೨. ಗಿರೀಶ್‌ಚಂದ್ರ ಘೋಷ್; ೧೮೭೪ರಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ 'ಮೃಣಾಲಿನಿ' ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ (ಚಿತ್ರ : ನಾಟ್ಯಶೋಧ ಸಂಸ್ಥಾನ, ಕಲ್ಕತ್ತಾ)

ಬಾಲಿವಾಲಾ ಅವರ ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ. ಈ ತಂಡ ಭಾರತದಾದ್ಯಂತ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಒಮ್ಮೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೂ ಹೋಗಿ ಬಂದಿತ್ತು. ಇವುಗಳಲ್ಲದೆ ನ್ಯೂ ಆಲ್‌ಫ್ರೆಡ್ ಕಂಪೆನಿ, ಪಾರ್ಸಿ ರಿಪ್ಪನ್ ಕಂಪೆನಿ, ಮುಂಬಯಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ, ಕೋರಿಂಥಿಯನ್ ಕಂಪೆನಿ ಮೊದಲಾದವು ಹಲವು ಕಡೆ ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ತಂಡಗಳು. ಈ ಎಲ್ಲ ಪಾರ್ಸಿ ತಂಡಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪ್ರದೇಶದ ಬಂಧ ಇರದೇ ಹೋಗಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಇರಬೇಕು, ಈ ತಂಡಗಳು ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ, ದೃಶ್ಯಪರಿಣಾಮಗಳು, ಚಿತ್ರಿತಸೀನರಿ, ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಮೊದಲಾದ 'ಸಾಹಿತ್ಯೇತರ' ರಂಗಾಂಶ ಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡವು ಹಾಗೂ ಸಂಘಟನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉದ್ಯಮಯಶಸ್ಸನ್ನೇ ಅಗಾಧ ವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದವು.

ಇನ್ನು, ಬಂಗಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿತಂಡಗಳ ಉಬ್ಬರ ಆರಂಭವಾದದ್ದು ೧೮೭೨ರಲ್ಲಿ. ಆ ವರ್ಷ ಹುಟ್ಟಿದ ನ್ಯಾಶನಲ್ ಥೇಟರ್ ಮತ್ತು ಮರುವರ್ಷ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಗ್ರೇಟ್ ನ್ಯಾಶನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್– ಇವೆರಡೂ ಬಂಗಾಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಉತ್ತುಂಗಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದ ಸಂಘಟನೆಗಳು. ಈ ಕಾಲದ ಬಂಗಾಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ದೊಡ್ಡ ಹೆಸರು– ಗಿರೀಶಚಂದ್ರ ಘೋಷ್ (೧೮೪೪–೧೯೧೨). ಗ್ರೇಟ್ ನ್ಯಾಶನಲ್ ಥಿಯೇಟರಿನ ಮ್ಯಾನೇಜರನಾಗಿ, ನಟ–ನಾಟಕಕಾರನಾಗಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಗಿರೀಶಚಂದ್ರ ೭೦ಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ದುರಂತ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿ ಬಂಗಾಲದ ಗ್ಯಾರಿಕ್ ಎಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆದರು. ಸ್ಟಾರ್, ಮಿನರ್ವಾ, ಎಮರಾಲ್ಡ್ ರಂಗತಂಡಗಳ ಸ್ಥಾಪಕರಾಗಿ, ಹಲವು ವೃತ್ತಿನಟರಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕರಾಗಿ ಹಾಗೂ ಬಂಗಾಲ ಮತ್ತು ಹೊರಗೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಟ್ಟು ಪ್ರಸಿದ್ಧರಾದ ಇವರನ್ನು ಆ ಕಾಲದ ಬಂಗಾಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಸರಿಗಟ್ಟಲಿಲ್ಲ. ೧೯೦೬–೭ರಲ್ಲಿ ಇವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದಿ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳು– ಸಿರಾಜುದ್ದೌಲ ಮತ್ತು ಮೀರ್ ಖಾಸಿಂ– ಆ ಕಾಲದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳು. ನಾಟಕೀಯ ತಿರುವು

ಗಳು, ದೃಶ್ಯವೈಭವ, ವಿಪುಲ ಹಾಡುಗಳು ಹಾಗೂ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಮಾದರಿಯ ಚಾಣಾಕ್ಷ ಬಳಕೆ- ಇವರ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶಗಳು.

ಇವರಲ್ಲದೆ, ಈ ಕಾಲದ ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಫಿ, ಅಮೃತಲಾಲ್ ಬಸು ಮತ್ತು ೧೯೨೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಶಿಶಿರ ಬಾಧುರಿ ಮೊದಲಾದ ಮುಖ್ಯ ನಟ-ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ. ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಫಿ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾದರೆ ಶಿಶಿರಬಾಧುರಿಯವರು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಅಭಿನಯ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಿಖರತೆಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಮೊದಲಾದ 'ಆಧುನಿಕ' ಸೆಳೆತಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾದಂಥವರು. ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಕಾಲದ ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣ- ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ, ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ. ೧೮೬೦ರಲ್ಲಿ ದೀನಬಂಧು ಮಿಶ್ರಾ ಅವರು ರಚಿಸಿದ 'ನೀಲದರ್ಪಣ' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಮುಖ ಸಾಕ್ಷಿ. ನೀಲಿತೋಟಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಶೋಷಣೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ನಾಟಕ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸರಕಾರವನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿತು. ಈ ನಾಟಕವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಇಂಥ ಹಲವು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ವಿರೋಧಿ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಲು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸರ್ಕಾರ ೧೮೭೬ರಲ್ಲಿ ಡ್ರಮಾಟಿಕ್ ಪರ್ಫಾರ್ಮೆನ್ಸಸ್ ಕಂಟ್ರೋಲ್ ಆಕ್ಟ್ ಎಂಬ ಕಾನೂನನ್ನು ಜಾರಿಗೆ ತಂದಿತು. ಆದರೆ, ಈ ಕಾನೂನು ಒಟ್ಟೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದಿ ಹುಮ್ಮಸ್ಸನ್ನು ತಡೆಯಲು ಶಕ್ತವಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ.

ಈ ಕಾಲದ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಮೂಲತಃ ಇಂಥದೇ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದಿ ಉತ್ಸಾಹ ಕೆಲಸಮಾಡಿದೆ. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಉಗ್ರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದಿ ತಿಲಕರ ಪ್ರಭಾವ ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಇದೆ. ೧೮೮೦ರಿಂದ ೮೫ರ ನಡುವೆ, ತಿಲಕರ ಆಂದೋಲನ ಉಬ್ಬರದ ಅಲೆಗಳನ್ನೆಬ್ಬಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗಲೇ, ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಕೂಡಾ ತನ್ನ ಉತ್ತುಂಗದ ಕಾಲದೊಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಮಾಡಿದ್ದು ಆಕಸ್ಮಿಕವೇನಲ್ಲ. ಇಂಥ ಉಬ್ಬರದ ಆರಂಭ- ೧೮೮೦ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ಅಣ್ಣಾಸಾಹೇಬ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ್ (೧೮೪೩-೧೮೮೫)ರ ಸಂಗೀತ ಶಾಕುಂತಲವೆಂಬ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ್ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯ ಹುಟ್ಟು. ಶಾಕುಂತಲವನ್ನು ಲವಲವಿಕೆಯ ಗದ್ಯ-ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ ಈ ನಾಟಕವೇ, ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ, ಆರಂಭದ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳ 'ದಶಾವತಾರದ ಮಾದರಿ'ಯನ್ನು ಮುರಿಯಿತು; ಆಯಾ ಪಾತ್ರದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಹಾಡುವ, ಮಾತಿಗಿಂತ ಹಾಡಿಗೇ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯವಿರುವ 'ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ' ಎಂಬೊಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರವನ್ನೇ ಈ ನಾಟಕ ಆರಂಭಿಸಿ ಕೊಟ್ಟಿತು. ಮುಂದೆ, ಹಲವು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಈ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ ಮತ್ತು ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ್ ಮಂಡಳಿ- ಎರಡೂ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅಕ್ಷರಶಃ



೭.೧೩. ೧೮೮೧ರಲ್ಲಿ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ್ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಸಂಗೀತ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ. (ಚಿತ್ರ : ದಿ|ಡಿ. ಜಿ. ಗೋಡ್ಸೆ ಸಂಗ್ರಹ : ಎನ್.ಸಿ.ಪಿ.ಎ., ಮುಂಬಯಿ.)



೭.೧೪. ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ್ ಕಂಪೆನಿಯ 'ಮಾನಾಪಮಾನ್' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾನಾ ಸಾಹೇಬ ಜೋಗಳೇಕರ್ ಮತ್ತು ಬಾಲಗಂಧರ್ವ (ಚಿತ್ರ : ನಾಟ್ಯ ಶೋಧ ಸಂಸ್ಥಾನ್, ಕಲ್ಕತ್ತಾ)

ಆಳಿದವು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟರು, ನಾಟಕಕಾರರು, ಹಾಡುಗಾರರು– ಈ ಉಬ್ಬರದಲ್ಲಿ ಎದ್ದು ಬಂದರು. ಹಾಗೆ ಬಂದ ಒಬ್ಬ ಮಹಾನ್ ನಟ– ಬಾಲಗಂಧರ್ವ (೧೮೮೮– ೧೯೬೭). ೧೯೦೫ರಲ್ಲಿ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ್ ಮಂಡಳಿಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದ ಈತ ಸಂಗೀತ, ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ಕೌಶಲಗಳಿಗೆ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಾದ್ಯಂತ ಒಂದು ದಂತಕಥೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆದರು. ೧೯೧೩ರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮದೇ ಗಂಧರ್ವ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ ಇವರಿಗೆ ಉದ್ಯಮಯಶಸ್ಸೂ ದಕ್ಕಿತು.

ಈ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವಲ್ಲದೆ, ಬೇರೆ ಗದ್ಯಶಾಖೆಗಳಲ್ಲೂ ಈ ಕಾಲದ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ತನ್ನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಖಾಡಿಲ್ಕರ್ ಮತ್ತು ಗಡಕರಿಯವರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು ಸಂಗೀತವಿಲ್ಲದೆಯೂ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಲಲಿತ ಕಲಾದರ್ಶ ಮತ್ತು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳಂತಹ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಕೆಲವು ಕಾಲ ಇಂತಹ ಸಂಗೀತೇತರ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಪ್ರಧಾನ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾಗಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದವು. ಹೀಗೆ, ಸಂಗೀತವಿರಲಿ ಅಥವಾ ಇಲ್ಲದೆ ಇರಲಿ, ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತನ್ನನ್ನು ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಶೇಷ ಗುಣವನ್ನು ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ, ಭಾರತದ ಹಲವು ಕಡೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಅವನತಿಯ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದರೂ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಅದು ಸಾಕಷ್ಟು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯಿತು.

ಮರಾಠಿ, ಪಾರ್ಸಿ ಮತ್ತು ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಈ ಉನ್ನತಿಯೇ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಪ್ರದೇಶಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಚಳುವಳಿಯು ಆರಂಭಗೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿದೆ. ಒರಿಸ್ಸಾದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಬಂಗಾಲದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದರೆ ಹಿಂದಿ ಪ್ರದೇಶಗಳ ವೃತ್ತಿತಂಡಗಳು ಪಾರ್ಸಿ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ ಇಲ್ಲಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಮೊದಲಿಗೆ ಮರಾಠಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿತು. ಆದರೆ ಆಮೇಲೆ, ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಯಿತು. ೧೮೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಮರಾಠಿ ತಂಡಗಳು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರವಾಸ ಬಂದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಹೊಸ ತಂಡಗಳು ತಲೆಯೆತ್ತಿದರೆ, ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾರ್ಸಿ ಮಂಡಳಿಗಳ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಹೊಸ ತಂಡಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು. ತೆಲುಗು ಮತ್ತು ತಮಿಳು ವೃತ್ತಿರಂಗ

ಭೂಮಿಗಳು ಕೂಡಾ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕನ್ನಡದ ಮೂಲಕ ಮತ್ತು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನೇರವಾಗಿ, ಪಾರ್ಸಿ ಹಾಗೂ ಮರಾಠಿ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದವು. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ತುದಿಗೆ, ದಕ್ಷಿಣದಾದ್ಯಂತ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಬ್ಬರ ಕಾಣತೊಡಗಿತ್ತು. ಕರ್ನಾಟಕದ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪೆನಿ, ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಸುಗುಣ ವಿಲಾಸ ನಾಟಕ ಸಭೆ ಮತ್ತು ತೆಲುಗಿನ ಸರಸ ವಿನೋದಿನಿ ಸಭೆ– ಇಂಥ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳು.

ಈ ಕಾಲದ ಒಟ್ಟೂ ರಂಗಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ– ಹಲವು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ನಡುವೆ ಕಾಣಿಸುವ ಸಮೀಪದ ಸಾಮ್ಯ– ಸಂಬಂಧಗಳು. ಕಥೆಯಲ್ಲಿ, ಬಂಧದಲ್ಲಿ, ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ, ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ, ಅಭಿನಯಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ದೃಶ್ಯನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಬಹಳಷ್ಟು ಏಕರೂಪತೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಯಶಃ ಭಾರತದ ರಂಗ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲೇ ಇಷ್ಟೊಂದು ಏಕರೂಪತೆ ಕಾಣಸಿಗುವುದು ಇದೇ ಮೊದಲು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇದನ್ನು ಭಾರತದ ಮೊದಲ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂದೂ ಕರೆಯಬಹುದು. ಆ ಕಾಲದ ಒಟ್ಟೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮನೋಧರ್ಮ ಈ ಏಕರೂಪತೆಗೆ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಪ್ರೇರಣೆ ಒದಗಿಸಿದೆ, ಜತೆಗೆ, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕವಾಗಿ ಈ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದನ್ನೊಂದು ಅನುಕರಿಸುತ್ತ, ಸ್ಪರ್ಧಿಸುತ್ತ ಏಕರೂಪದ ರಂಗರಸಾಯನವೊಂದನ್ನು ತಯಾರಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿವೆ. ಈ ರಂಗರಸಾಯನ ಯಾವ ರೀತಿಯದು? ವಿವಿಧ ರಂಗಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಈ ರಸಾಯನ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಗೊಂಡದ್ದು ಹೇಗೆ? ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳತ್ತ ನಾವೀಗ ತಿರುಗುತ್ತಿದ್ದೇವೆ.

ಹೊಸ ರಂಗಮಂದಿರ–ಹೊಸ ಸೀನರಿ

ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು– ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರ. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ತುದಿಯ ಹೊತ್ತಿಗೇ ಭಾರತದ ಹಲವು ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ಮಾದರಿಯ ಪಿಟ್–ಬಾಕ್ಸ್–ಗ್ಯಾಲರಿಗಳಿರುವ ಕೆಲವಾದರೂ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ, ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಸಂಖ್ಯಾಬಾಹುಳ್ಯಕ್ಕೆ ಈ ಸಿದ್ಧ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಸಾಲುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಇಂಥ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ 'ತಾತ್ಕಾಲಿಕ–ಸಂಚಾರಿ' ರೂಪಾಂತರವೊಂದನ್ನು ಕೂಡಾ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ನೆಲದಲ್ಲಿ ಹೊಂಡವೊಂದನ್ನು ತೆಗೆದು ಅಲ್ಲಿ ಕುರ್ಚಿಗಳನ್ನು ಹಾಕುವುದು, ಹಿಂಬದಿಗೆ ನೆಲ, ಬದಿಗೆ ಬಾಜೂಕಟ್ಟೆ, ಎದುರಿಗೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟು ಕೂರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ರಂಗಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಇವೆಲ್ಲದರ ಮೇಲೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಛಾವಣಿ– ಇದು ಇವತ್ತಿಗೂ ಮುಂದುವರೆದಿರುವ ಇಂತಹ ಸಂಚಾರಿ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಸ್ಥೂಲ ರಚನೆ.

೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ರಂಗಮಂದಿರವೊಂದು ಬರುವ ಮೊದಲು ಭಾರತದ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೆಲ್ಲವೂ ಬಹುತೇಕ ತೆರೆದ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರದರ್ಶಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದವು ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೂರುಕಡೆ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ನಾಲ್ಕೂ ಕಡೆ ಕೂರುತ್ತಿದ್ದ ಪದ್ಧತಿಯಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ಹೊಸ ರಂಗಮಂದಿರ ಬರುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಹಳೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಮೂಲಭೂತ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳಾದವು– ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಒಂದೇ ದಿಕ್ಕಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾದರು, ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ ಹಲವು ತರಗತಿಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು ಮತ್ತು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಟಿಕೇಟು ಮಾರಬಹುದಾದ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಅರ್ಥಾತ್, ರಂಗಭೂಮಿಯೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗಲಿಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಇದರಿಂದ ಪೂರೈಸಲ್ಪಟ್ಟವು.

ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಈ ರಂಗಮಂದಿರದಿಂದಾಗಿ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಯೋಗ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಾಟು ಹೊಂದಿತು. ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದ ಹಾಗೆ, ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯೊಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಮೂಹದ ಸಹಯೋಗದಲ್ಲಿ ಘಟಿಸುವ ಆಚರಣೆ ಎಂಬಂತಹ ಅನುಭವವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರೆ, ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರವು ಮಾಯಾ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ನಡೆಯುವ ಚಮತ್ಕಾರ ಎಂಬಂತಹ ಅನುಭವವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಲೋಕವೇ ಇದೆ; ಆ ಲೋಕ ವಿಂಗು ಜಾಲರಿಗಳಾಚೆಯೂ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ; ನಾವು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಕಿಟಕಿಯಿಂದ ಆ ಲೋಕದ ಒಂದು ತುಣುಕನ್ನು ನೋಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ– ಎಂಬ ಅನುಭವ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಭ್ರಮಾ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲತತ್ವ. ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದು ಬರಿಯ ತಾಂತ್ರಿಕ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯಲ್ಲ; ಇಂಥ ಹೊಸ ರಂಗಾನುಭವದ ಆಕರ್ಷಣೆಗಾಗಿಯೂ ಹೌದು.

ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರದ ಜತೆಗೆ ದೃಷ್ಟಿದೂರ ತತ್ವವನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಸೀನರಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ೧೫–೧೬ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡು ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ



೭.೧೫. ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ್ ಮಂಡಳಿಯ 'ರಾಮರಾಜ್ಯವಿಯೋಗ' (೧೮೮೪) ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ (ಚಿತ್ರ: ದಿ/ಡಿ. ಜಿ. ಗೋಡ್ಸೆ ಸಂಗ್ರಹ: ಎನ್.ಸಿ.ಪಿ.ಎ., ಮುಂಬಯಿ)

ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೆಲ್ಲ ವ್ಯಾಪಿಸಿದ್ದ ಈ ಚಿತ್ರಿತ ಸೀನರಿಯ ತಂತ್ರವು ಸಂಚಾರಿ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ತಂಡಗಳ ಮೂಲಕ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿತು. ಮೊದಮೊದಲಿನ ಪಾರ್ಸಿ ತಂಡಗಳು ಇಂಥ ಚಿತ್ರಿತ ಫರದೆಗಳನ್ನು ಯಥಾವತ್ತಾಗಿಯೇ ನಕಲು ಮಾಡಿರಬೇಕು. ಈ ನಕಲಿನ ಗುಣ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇವತ್ತಿಗೂ ಉಳಿದಿದೆ. ಇವತ್ತಿಗೂ ಬಹುತೇಕ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಗಳ ರಸ್ತೆ ಫರದೆಗಳು ಭಾರತೀಯ ಬೀದಿಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ಮನೆ–ಬಾಗಿಲು–ಕಿಟಕಿ–ಕಮಾನು–ಬಾವುಟ ಎಲ್ಲವೂ ನವೋದಯದ ಇಟಾಲಿಯನ್ ನಗರಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಫರದೆಗಳನ್ನು ಸಂಚಾರಿ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ ಈ ಫರದೆಯನ್ನು ಗಳಕ್ಕೆ ಸುತ್ತಿ ಮೇಲೆತ್ತುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ಪಾರ್ಸಿ ತಂಡಗಳು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿರಬೇಕು. 'ತಂತಾನೇ ಸುರುಳಿ ಸುತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾಯೆ'ಯೆಂದು ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಈ ತಂತ್ರವು ಪ್ರಾಯಶಃ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಸ್ಥಳೀಯ ಅನ್ವೇಷಣೆ. ಇಂಥ ತಂತ್ರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

ಇಂಥ ಸೀನರಿ ಮತ್ತು ಈ ರಂಗಮಂದಿರ– ಎರಡನ್ನೂ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವು ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ– ಈ ತಂತ್ರಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ 'ವಾಸ್ತವ'ದ ಭ್ರಮೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ರವಿವರ್ಮನಿಗೆ ತೈಲವರ್ಣ ಮತ್ತು ದೃಷ್ಟಿದೂರ ತಂತ್ರಗಳು ಪ್ರಿಯವಾದವು. ರವಿವರ್ಮನಂತೆ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವೂ ಭಾರತೀಯ ಇತಿಹಾಸ–ಪುರಾಣ– ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನಡೆಸತೊಡಗಿತ್ತು. ಈ ದಿಶೆಯಲ್ಲಿ, ಈ ರಂಗಮಂದಿರ ಸೀನರಿಗಳು ವಾಸ್ತವ ಸ್ಥಳ– ವಾಸ್ತವ ಆವರಣಗಳ ಭ್ರಮೆಯೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಶಕ್ತವಾಗಿದ್ದವು. ಈ ವಾಸ್ತವದ ಭ್ರಮೆ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಎಷ್ಟು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತವಾಯಿತೆಂದರೆ, ೧೯೨೨ರ ಮಾಮಾವರೇಕರ್‌ರ ಮರಾಠಿ ಪ್ರಯೋಗವೊಂದಕ್ಕೆ ಆ ಕಾಲದ ಮುಂಬಯಿಯ

ರಸ್ತೆಯೊಂದನ್ನು ತದ್ವತ್ತಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಫರದೆಯೊಂದನ್ನು ಬಳಸಲಾಯಿತಂತೆ. ಆದರೆ, ಸೀನರಿಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೇ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ತರಲಿ, ಎದುರಿಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ದೃಶ್ಯಗಳು ಮಾತ್ರ ಪುರಾಣ-ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸೇರಿದ್ದು. ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ .ಭವನಗಳ ಎದುರು, ಮುಂಬಯಿಯ ರಸ್ತೆಯ ಎದುರು ನಡೆದಾಡುತ್ತಿದ್ದವರು-ರಾಮ, ಲಕ್ಷ್ಮಣ, ರಾಧಾ, ಕೃಷ್ಣ, ಸೋಹ್ರಾಬ್, ರುಸ್ತುಂ ಮೊದಲಾದವರು. ಹೀಗೆ, ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ 'ಕಾಲವಿಸಂಗತಿ'ಯೆಂದು ಕಾಣುವ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ 'ವಾಸ್ತವದ ಪ್ರಯತ್ನ'ವೂ ಆಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಈ ಮಿಶ್ರ ಗುಣವೇ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದ ಪ್ರಮುಖ ಲಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲೊಂದು.

ಇದೇ ಲಕ್ಷಣ, ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ವೇಷಭೂಷಣ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಾಧನಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ದೇವಾನು ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಥವಾ ಕಥಕ್ಕಳಿಯಂತೆ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ವೇಷಭೂಷಣ ಮತ್ತು ಅಮೂರ್ತ ಪ್ರಸಾಧನಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ ಇಲ್ಲ. ಬದಲು, ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಹಿಂದು ಮುಸ್ಲಿಂ ರಾಜರ ಹಾಗೆ, ಸಾಮಾಜಿಕರ ಹಾಗೆ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುವ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಐತಿಹ್ಯಗಳು ನಮಗೆ ಆ ಕಾಲದಿಂದ ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡುವುದಾದರೆ- ಒಮ್ಮೆ, ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ರಂಗಕಲಾವಿದ ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಮೈಸೂರಿನ ಮಹಾರಾಜರ ಎದುರು ರತ್ನಾವಳಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡಿದರಂತೆ. ಆ ನಾಟಕದ ವತ್ಸರಾಜನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಅವರು ಮಹಾರಾಜರಂತೆಯೇ ವೇಷಧರಿಸಿ ಬಂದಾಗ, ಸ್ವತಃ ಮಹಾರಾಜರೇ ಗಾಬರಿಯಾಗಿ, ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಅಷ್ಟು 'ವಾಸ್ತವಿಕ' ವೇಷ ಧರಿಸಬಾರದೆಂದು ಅವರಿಗೆ ಅಪ್ಪಣೆ ಕೊಡಿಸಿದರಂತೆ![೩] ಇದು, ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ರಂಗಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಕಾಲವಿಸಂಗತಿ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲಾಗದಂತೆ ಕೂಡಿಕೊಂಡಿರುವ ರೀತಿ.

೭.೧೬. ೧೯೨೭ರ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯ 'ಸವತಿ ಮತ್ಸರ' ಪ್ರಯೋಗ; ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯನ್ನೂ ನಟರು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮುಖಮಾಡಿ ನಿಂತಿರುವುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಿ. (ಚಿತ್ರ : ದಿ। ಡಿ.ಜಿ. ಗೋಡ್ಸೆ ಸಂಗ್ರಹ : ಎನ್.ಸಿ.ಪಿ.ಎ., ಮುಂಬಯಿ)



ರಂಗ ಪ್ರಸ್ತುತಿ ಮತ್ತು ಚಮತ್ಕಾರಗಳು

ಈ ಪ್ರಕಾರದ ರಂಗಮಂದಿರ ಮತ್ತು ಸೀನರಿಗಳು ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಿದರೆ, ಈ ಪ್ರಕಾರದ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಆ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಮೀರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ವಾಸ್ತವೇತರ ಒಲವು ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಹಿಂದೆಯೇ ನೋಡಿದ ಹಾಗೆ, ಈ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ-ಸೀನರಿ-ವೇಷಭೂಷಣಗಳು ಪುರಾಣೇತಿಹಾಸದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪರಿಚಿತವಾಗಿಯೂ ಆಪ್ತವಾಗಿಯೂ ಮಾರ್ಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ಹಾಗೆ ಅವು ವಾಸ್ತವದಲ್ಲೇ ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟರೆ ಅವಕ್ಕೆ ಪುರಾಣ-ಇತಿಹಾಸದ ಘನತೆ ಲಭ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥಾತ್, ದೇವರು ದೇವರಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ; ರಾಜರಿಗೆ ರಾಜರ ಗಾಂಭೀರ್ಯ ದಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಂಥ ವಾಸ್ತವೀಕೃತ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ವಾಸ್ತವೇತರ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಏರಿಸಲು ಇಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿ ಮತ್ತು ಚಮತ್ಕಾರಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ.

ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ, ಕಂಪೆನಿನಾಟಕದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗೂ ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಗೂ ನಡುವೆ ಒಂದು ವಿಸಂಗತಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯೇನೋ ಭ್ರಮಾರಂಗಭೂಮಿಯ ತತ್ತ್ವವನ್ನಾಧರಿಸಿದ್ದು; ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪಾರದರ್ಶಕ ಗೋಡೆಯೊಳಗೆ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಲೋಕವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವಂಥದು. ಇಂಥ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಲೋಕದ ಭ್ರಮೆ ಸಾಧಿತವಾಗಲಿಕ್ಕೆ ಈ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಿಂತ ನಟನೂ ಆ ಪಾರದರ್ಶಕ ಗೋಡೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸಬೇಕು; ರಂಗಕ್ರಿಯೆ ಈ ಚೌಕಟ್ಟಿನಾಚೆಗೆ ಹರಡಬಾರದು. ಆದರೆ, ಕಂಪೆನಿನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ನಟರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪೂರ್ಣ ಮುಖಮಾಡಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾರೆ ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಗೋಡೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ಸಂವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಜನ ನಟರು ಪರಸ್ಪರ ಮಾತಾಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದು ಬಂದರೆ ಆ ನಾಲ್ಕೂ ನಟರು ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ಮಾತಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ನಟರ ಹಾಗೆ ನಾಲ್ಕೂ ಜನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿಯೇ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅರ್ಥಾತ್, ಸಂಭಾಷಣೆಯೆನ್ನುವುದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಬೇಕಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೇ ಹೊರತು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ ಅನುಕರಿಸುವಂಥದಲ್ಲ- ಎಂಬ, ಹಲವು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ, ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವೂ ಅನುಸರಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ, ಕಂಪೆನಿನಾಟಕದ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ; ಆದರೆ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಮೇಲುಗೈ ಸಾಧಿಸಿದೆ.

ಇಂಥದೇ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ, ಹಲವು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಹೆಣೆಯುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಂಪೆನಿನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ವಿವಿಧ ಸ್ಥಳಗಳು ಪ್ರತಿನಿಧಿತವಾಗುವುದು ನಾಲ್ಕೈದು ಜತೆ ಫರದೆ-ವಿಂಗು-ಜಾಲರಿಗಳ ಮೂಲಕ. ಈ ಸಿದ್ಧ ಸೀನರಿಯ ಜೋಡಿಗಳು ರಸ್ತೆ, ಜಂಗಲ್‌ರಸ್ತೆ, ಮನೆ, ಆಸ್ಥಾನ, ಉದ್ಯಾನ, ಕಾಡು- ಮೊದಲಾದ ಸಿದ್ಧಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ರಸ್ತೆ ಮತ್ತು ಜಂಗಲ್‌ರಸ್ತೆಯ ಸೀನರಿಗಳು ರಂಗದ ಮುಂತುದಿಯಿಂದ ೬-೮ ಅಡಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತವೆ; ಇದನ್ನು ಫ್ರಂಟ್ ಸೀನ್ ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆಸ್ಥಾನ, ಮನೆ, ಉದ್ಯಾನ, ಕಾಡುಗಳು ಈ ಫ್ರಂಟ್‌ಸೀನಿನ ಹಿಂಬದಿಗೆ ರಂಗದ ಹಿಂತುದಿಯ ತನಕ ವಿವಿಧ ದೂರಗಳಲ್ಲಿ ಕೂರಿಸಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಇವನ್ನು ಡೀಪ್‌ಸೀನ್ ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಡೀಪ್‌ಸೀನ್ ಮತ್ತು ಫ್ರಂಟ್‌ಸೀನ್‌ಗಳನ್ನು ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಜೋಡಿಸುತ್ತ, ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯ ನಡೆದಾಗ ಹಿಂದಿನ ದೃಶ್ಯದ ಬದಲಾವಣೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತೆ, ಈ ನಾಟಕಗಳು ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಇಂಥದೃಶ್ಯ ಜೋಡಣೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವೂ ಸತತವಾಗಿ ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ; ಇದರಿಂದ 'ವಾಸ್ತವಿಕ'ವಾಗಿ ಕಾಲದ ಹರಿವು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಂತಹ ಭ್ರಮೆಯೂ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ತಂತ್ರವೂ ಕಂಪೆನಿನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೂಲದಿಂದಲೇ ಒದಗಿಬಂದಿದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲೂ ತದ್ವತ್ ಸ್ವೀಕರಣೆಯಿಲ್ಲ; ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ರೂಪಾಂತರಗಳಿವೆ. ಆ ಕಾಲದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಫ್ರಂಟ್‌ಸೀನನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸಿದ್ದು ನಾಟಕದ ನಡುವೆ ಕಥೆಗೇನೂ ಸಂಬಂಧಪಡದ ವೈನೋದಿಕಗಳನ್ನು ತೂರಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ. ಆದರೆ, ಕಂಪೆನಿನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ಫ್ರಂಟ್‌ಸೀನುಗಳು ನಾಟಕದ ಬಂಧದೊಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿಹೋಗಿವೆ. ಮುಖ್ಯ ಕಥೆಯ ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳು ಇಲ್ಲೂ ನಡೆಯುತ್ತವೆ; ಉಪಕಥೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇಲ್ಲೇ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಹಲವೊಮ್ಮೆ ಸೂತ್ರಧಾರ-ವಿದೂಷಕ ಮಾದರಿಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಬಂದು ತಮ್ಮ ಸುದೀರ್ಘ ಭಾಷಣಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ- ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾರದ ಪದೇಪದೇ ಈ ಫ್ರಂಟ್‌ಸೀನಿನಲ್ಲಿ ಬಂದು ಕಥಾನಕದ ಜೋಡಣೆ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ; ಹಾಡುತ್ತ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ; ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗುವಷ್ಟು ಕಾಲಕ್ಷೇಪವನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಮಾಸ್ತರ್ ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯನವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವರ ಸುದೀರ್ಘ 'ರಾಜಕೀಯ ಭಾಷಣಗಳು' ನಡೆಯು

ವುದು ಈ ಫ್ರಂಟ್‌ಸೀನಿನಲ್ಲಿ. ಹೀಗೆ, ಮೂಲತಃ ಕಥಾನಕದ 'ವಾಸ್ತವಿಕ' ಹರಿವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಈ ತಂತ್ರವು ಅವಾಸ್ತವಿಕ ನಿಲುಗಡೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಸಾಧನವಾಗಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದು– ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ವಿಶೇಷ.

ಇನ್ನು, ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳು. ನಿಜವಾಗಿ, ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಇವತ್ತು ಬಹುಜನರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿರುವುದೇ ಇಂಥ ದೃಶ್ಯವೈಭವಗಳ ನೆನಪಿನಿಂದ. ಈ ರಂಗಕಾಲಾವಧಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಬಂದ ಬಹಳಷ್ಟು ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಈ ದೃಶ್ಯವೈಭವ ವಿವರವಾಗಿ ವರ್ಣಿತವಾಗಿದೆ. ಹಡಗು ಮುಳುಗುವುದು, ದೇವರು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುವುದು, ನಿಜವಾದ ಆನೆ–ಕುದುರೆಗಳು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬರುವುದು, ಬೆಂಕಿ–ಸ್ಫೋಟ–ಜಲಪಾತ ಮೊದಲಾದ ಅಸಂಖ್ಯ ತಂತ್ರಗಳು ಈ ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ಸೇರಿವೆ. ಈ ಚಮತ್ಕಾರಗಳು ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಒಂದು ಆಕರ್ಷಕ ಅಂಶ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಅದೇ ಈ ರಂಗಾನುಭವದ ಕೇಂದ್ರಪ್ರತಿಮೆ ಎನಿಸುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯವೈಭವ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆಯನ್ನು ಪಡೆದಿದೆ.

ಹಿಂದೆಯೇ ಗುರುತಿಸಿದಂತೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಭ್ರಮಾರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಮತ್ತು ಆಸ್ಥಾನ ರಂಜನೆಗಳಿಂದ ಈ ದೃಶ್ಯವೈಭವವು, ಇಂದ್ರಸಭಾ–ವಿದ್ಯಾಸುಂದರದಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಹಾಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವಾಗ ಈ ಚಮತ್ಕಾರಗಳು ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ರೂಪಾಂತರಕ್ಕೆ ಒಳಪಟ್ಟವು ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ದೃಶ್ಯವೈಭವವು ಒಂದು ಮಸಾಲೆಯೆಂಬಂತೆ, ಚಮತ್ಕಾರವೆಂಬಂತೆ, ಆಕರ್ಷಕ ಕಸರತ್ತೆನ್ನುವ ಹಾಗೆ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ, ಕಂಪೆನಿನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಒಂದು 'ಪವಾಡ'ವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಯಿತು. ಇಲ್ಲಿ, ರಂಗಚಮತ್ಕಾರವು ಅತಿಮಾನವಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ರೂಪಕ; ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯವಾಗಿ ಅನುವಾದಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪೆನಿಯು ತನ್ನ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಪವಾಡಗಳನ್ನು ನೋಡಿ.[೪] ಕೃಷ್ಣಲೀಲಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಸುದೇವ ಸಮುದ್ರದ ಮೇಲೆ ನಡೆದು ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ನಂದಗೋಕುಲಕ್ಕೆ ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ದುರ್ಯೋಧನ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಬಂಧಿಸಲು ಮುಂದಾದಾಗ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಹಲವು ಕೃಷ್ಣರು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ದಶಾವತಾರದಲ್ಲಿ ಮಂದಾರಪರ್ವತಕ್ಕೇ ಹಾವನ್ನು ಸುತ್ತಿ ಸಮುದ್ರವನ್ನು ಕಡೆಯಲಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಎಡೆಯೂರು ಸಿದ್ಧಲಿಂಗೇಶ್ವರ ಮಹಾತ್ಮೆಯಲ್ಲಿ ದೇವಾಲಯದ ಬೀಗ ತಂತಾನೇ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು; ಹುತ್ತದ ಮೇಲೆ ಹಸು ಹೋಗಿ ನಿಂತು ಹಾಲೆರೆಯುತ್ತಿತ್ತು.

ಈ ಎಲ್ಲ ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಮಾನಾಂಶವಿದೆ. ಈ ಪ್ರತೀ ದೃಷ್ಟಾಂತವೂ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ 'ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ರೂಪಕ'ಗಳಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದಂತಹದನ್ನು 'ವಾಸ್ತವಿಕ ವರ್ಣನೆ' ಎಂಬರ್ಥದಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿಕೊಂಡು ದೃಶ್ಯೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ಪುರಾಣಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವದ ಅಧಿಕೃತತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಪುರಾಣದ ಘನತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವ ಈ ಗುಣ, ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ, ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಅಡಕವಾಗಿರುವುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಂಪೆನಿನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯಪವಾಡಗಳು ಆ ರಂಗಭೂಮಿ ತಯಾರಿಸಲು ಹೊರಟಿದ್ದ ಒಟ್ಟೂ ರಸಾಯನಕ್ಕೆ ಕೇಂದ್ರಪ್ರತಿಮೆಗಳಾಗಿವೆ.

ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗ

ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಮೂಲದಿಂದಲೇ ತಮ್ಮ ಆರಂಭದ ತರಬೇತಿಯನ್ನು ಪಡೆದ ನಿರ್ದೇಶಕ ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತರು ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿನಯದ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ವಿವರವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ[೫] - ಕಂಪೆನಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ನಟನಿಗೆ ಮೂರು 'ಪಿ'ಗಳು ಇರಬೇಕೆಂದು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಲಾಗುತ್ತಿತ್ತಂತೆ. ಆ ಮೂರು 'ಪಿ'ಗಳೆಂದರೆ– ಪಿಗರ್ರು (ಫಿಗರ್, ಅಂದರೆ ಮೈಕಟ್ಟು), ಪೋಸು (ಭಂಗಿ) ಮತ್ತು ಪೈಪು (ಅರ್ಥಾತ್ ಧ್ವನಿ). ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಉತ್ತುಂಗದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭಾರತದಾದ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದ ಹಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟರ ಬಗ್ಗೆ ಸಿಗುವ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟುಹಾಕಿದರೆ, ನಮಗೆ ಸಿಗುವ ಚಿತ್ರ ಕೂಡಾ ಈ ಮೂರು 'ಪಿ'ಗಳದ್ದೇ. ಗಿರೀಶಚಂದ್ರ ಘೋಷ್, ಶಿಶಿರಬಾಧುರಿ, ಬಾಲಗಂಧರ್ವ, ವರದಾಚಾರ್ಯ, ಗುಬ್ಬಿವೀರಣ್ಣ, ಪೃಥ್ವಿರಾಜಕಪೂರ್ ಮೊದಲಾದ ನಟರೆಲ್ಲ ಮೂಲತಃ ಅತ್ಯಂತ ಆಕರ್ಷಕವಾದ ರಂಗಸಾನ್ನಿಧ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದವರಾಗಿದ್ದರು; ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಮಾಡಲಿ ತಮ್ಮ ಮೋಹಕ ಭಂಗಿ–ಚಲನೆಗಳಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮೋಡಿ ಹಾಕಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು. ಮಂದ್ರಸ್ವರ, ಸ್ವಚ್ಛವಾದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಹಲವೊಮ್ಮೆ ಗಾಯನಕಲೆಯಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡವರಾಗಿದ್ದರು. ಒಂದೆರಡು ಸಾಕ್ಷಾತ್ ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ನೋಡಿ– ಮೊದಲನೆಯದು, ಬಂಗಾಲಿ ನಟ ಶಿಶಿರ ಬಾಧುರಿಯವರಿಗೆ ರಷ್ಯಾದ ಖ್ಯಾತ ಚಿತ್ರನಿರ್ದೇಶಕ ಪುಡೋವ್‌ಕಿನ್ ಅವರು ಹೇಳಿದರೆನ್ನಲಾದ ಮಾತುಗಳು:



೭.೧೭. ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಂಪೆನಿ ನಟ – ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವ ರಾಯರು ಎಚ್ಚಮನಾಯಕ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ (ಚಿತ್ರ : ಗರೂಡ ಕುಟುಂಬ, ಗದಗ)

"ನೀವೊಬ್ಬ ಮಹಾನ್ ಕಲಾವಿದ. ಯಾಕೆ ಗೊತ್ತೆ? ನೀವು ರಂಗಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಗಮನವನ್ನು ಸೆರೆಹಿಡಿಯುತ್ತೀರಿ.... ನಾಟಕ ಮುನ್ನಡೆದಂತೆ ನಿಮ್ಮ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಚಲನೆ, ಉಚ್ಚಾರಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಾಗುತ್ತವೆ. ಕೆಲಸಮಯದ ಬಳಿಕ, ಅವರು ತಮ್ಮೆಲ್ಲ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮೋಹಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆಗ, ನೀವು ಯಾವುದೇ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿ, ಅದನ್ನವರು ಒಮ್ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತಾರೆ."[೬]

ಎರಡನೆಯ ಉದಾಹರಣೆ, ಕನ್ನಡದ ವೃತ್ತಿನಟ ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಬಗ್ಗೆ ಅವರ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಯೊಬ್ಬರು ಬರೆದಿದ್ದು:

"ಆಚಾರ್ಯರು ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿಂದ ನಿರ್ಗಮಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ರೀತಿಯ ನಾವೀನ್ಯತೆ, ಒಂದು 'ಗತ್ತು' ಇರುತ್ತಿತ್ತು..... ಆಚಾರ್ಯರು ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದೊಡನೆಯೇ ಅದು ತುಂಬಿದ ಹಾಗಾಗುತ್ತಿತ್ತು; ಅಪೂರ್ವ ಕಳೆಯಿಂದ ಶೋಭಿಸುತ್ತಿತ್ತು...... ಪ್ರವೇಶದ ರೀತಿಯಿಂದಲೇ ಆಕರ್ಷಿತರಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಮ್ಮ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಕಡೆಗೆ ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರತಿಭೆ ಅವರ ಮಾತುಕತೆ, ನಡೆನುಡಿ, ಹಾವಭಾವ, ವಿಲಾಸಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಿ ತುಳುಕುತ್ತಿತ್ತು. ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯರಸ ಶೃಂಗಾರವಾಗಲಿ, ರೌದ್ರವಾಗಲಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಣ್ಣುಮನಸ್ಸುಗಳೆರಡೂ ಆಚಾರ್ಯರ ಕಡೆಗೇ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದವು."[೭]

ಈ ಎರಡೂ ವರ್ಣನೆಗಳಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಆಯಾ 'ಪಾತ್ರ'ಕ್ಕಿಂತ ಆಯಾ 'ನಟ'ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಎದ್ದುಕಾಣುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದು ಈ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗದ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ನಟ ಬದಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ತನಗೆ ಹೊಂದುವಂತೆ ಪಾತ್ರವನ್ನೇ ಆತ ಬಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ನಿಲುವು, ನಡಿಗೆ, ಭಂಗಿ, ಹಾವಭಾವ, ಮುಖಚರ್ಯೆ, ಗಾಂಭೀರ್ಯ, ತೇಜಸ್ಸು, ಮಂದ್ರಸ್ವರ, ಗಾಯನ ಕೌಶಲ್ಯ, ಲಾಲಿತ್ಯ, ಲಾವಣ್ಯ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ವರ್ಣಿತವಾಗುವ ಈ ಅಭಿನಯಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಸ್ತಾನಿಸ್‌ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ 'ಅಚ್ಚಿನ ಅಭಿನಯ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಿದ್ದು. ೧೮–೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ಪ್ರಮುಖ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಟರು– ಗ್ಯಾರಿಕ್, ಕೆಂಬಲ್, ಸಾರಾಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಮೊದಲಾದವರು– ಇಂಥ ಅಭಿನಯದಲ್ಲೇ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯತೆ ಸಾಧಿಸಿದ್ದರು. ಕಂಪೆನಿನಾಟಕವು ಉಳಿದ ರಂಗಾಂಶಗಳಂತೆ ಅಭಿನಯ ಕ್ರಮದಲ್ಲೂ ಆ ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಆದರೆ, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿಯೋ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯೋ, ಗೊತ್ತಿದ್ದೋ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆಯೋ, ಭಾರತೀಯ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಹಲವು ಅಭಿನಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಈ ಅಭಿನಯಮಾರ್ಗದೊಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿಹೋಗಿವೆ. ಈ ಮಿಶ್ರಣ, ಉಳಿದ ರಂಗಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಆದ ಸಹಯೋಗಗಳ ಹಾಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವಂತಹದಲ್ಲ. ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಒಳನೋಟದಿಂದ ಹುಡುಕಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಕಾಣುವಂತಹ ಮಿಶ್ರಣ ಅದು. ಅಂಥ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಡಾ॥ ಅನುರಾಧಾ ಕಪೂರ್ ಅವರು ತಮ್ಮ ಲೇಖನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ.[೮] ಅದು– ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಾಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ 'ಪ್ರತೀಕಾತ್ಮಕತೆ' ಅರ್ಥಾತ್ Iconicity.

ಭಾರತದ ಹಲವು ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಟಿಸುವ ನಟ ಆ ಪಾತ್ರದ 'ಪ್ರತೀಕ' ಮಾತ್ರ ಎಂಬಂತಹ ನಂಬಿಕೆಯಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ– ರಾಮಲೀಲಾ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ರಾಮನ ಪಾತ್ರವಹಿಸುವ ಹುಡುಗ ಆ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರತೀಕ ಮಾತ್ರ. ಭಾರತದ ಹಲವು ರಂಗಮೀಮಾಂಸೆಗಳೂ ಕೂಡಾ ಇಂತಹ ಪ್ರತೀಕಾತ್ಮಕ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯನ್ನೇ ಅನುಮೋದಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಮಾರ್ಗ, ಮೂಲತಃ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ನಟ, ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೇ ತನ್ನೊಳಗೆ ವಾಸ್ತವೀಕರಿಸಿ ಆಪ್ತಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಥಾತ್, ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಮೂಲತಃ 'ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ' ಸ್ವರೂಪವುಳ್ಳ ಈ ಅಭಿನಯವು ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ 'ಪ್ರತೀಕಾತ್ಮಕ' ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಡಾ॥ ಕಪೂರ್ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತದ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದಿಯ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಕಾರ ರಾಧೇಶ್ಯಾಮ್ ಕಥಾವಾಚಕ್, ತನ್ನ ವೀರ ಅಭಿಮನ್ಯು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಹೇಗೆ ಅಭಿನಯಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ನಟ ಭೋಗಿಲಾಲನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟ ಸೂಚನೆ ನೋಡಿ:

"ನಾನು ಆತನಿಗೆ ವಿವರಿಸಿದೆ– ನೀನು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿದರೆ ಬಹಳ ಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗುತ್ತೀಯ. ಜನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ನಿನ್ನ ಫೋಟೋವನ್ನಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಆಯಿತು. ಭೋಗಿಲಾಲ ಸುಂದರನಾಗಿದ್ದ, ಆತನ ಕೃಷ್ಣ ಪಾತ್ರದ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಜನ ಮನೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡರು..... ಆತನಿಗೆ ಈ ನಾಟಕ ಕಲಿಸುವಾಗ ನಾನು ಸೂಚನೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೆ: ನೀನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಹೋದಾಗ ಯಾವಾಗಲೂ ಒಂದು ಕಿರುಮುಗುಳ್ನಗೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸಬೇಕು. ಅದು ಗೀತೋಪದೇಶವೇ ಆಗಿರಲಿ, ಅಥವಾ ಅರ್ಜುನ ತನ್ನ ಮಗನ ಸಾವಿನ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಕೈಗೊಳ್ಳುವ ದೃಶ್ಯವೇ ಆಗಿರಲಿ, ಅಥವಾ ಸುಭದ್ರೆ ಉತ್ತರೆಯರ ಗೋಳಿನ ಸಂದರ್ಭವೇ ಆಗಲಿ– ಆ ನಗೆ ಉಳಿದಿರಬೇಕು.... ಭೋಗಿಲಾಲ ಹಾಗೆಯೇ ಮಾಡಿದ; ತನ್ನ ನಗೆಯನ್ನು ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡ.[೯]

ಈ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿತವಾಗುವ 'ಕಿರುಮುಗುಳ್ನಗೆ' ಒಂದು ಪ್ರತೀಕಾತ್ಮಕ ತಂತ್ರ. ಇಂಥ ನಗೆಯನ್ನು ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಆ ಪಾತ್ರದ ಪ್ರತೀಕವಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಆ ನಟ, ಆ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವೇತರ ಘನತೆ ಸಿಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದ; ತನ್ನಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವೀಕರಿಸಿ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದ್ದ ಆ ದೈವೀ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಒಂದು ದೈವೀಗುಣ ಲಭ್ಯವಾಗುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದ.

ಕಂಪೆನಿನಾಟಕದ ಅಭಿನಯಮಾರ್ಗವನ್ನು, ಹೀಗೆ, ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತ ಹೋದರೆ ನಮಗೆ ಇಂತಹ ಅನೇಕ ರೂಪಾಂತರಗಳು ದೊರೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ. ಇಂಥ ರಸಾಯನ ಗುಣವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಕಂಪೆನಿ ಅಭಿನಯವು, ಸಮಕಾಲೀನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಅಭಿನಯದ ಹಾಗೆ, ವಾಸ್ತವವಾದದ ಕಡೆಗೆ ಚಲಿಸಲಿಲ್ಲ. ಬದಲು ಅದು ತನ್ನ ರಸಾಯನ ಗುಣವನ್ನೇ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂತು; ಇವತ್ತಿಗೂ ಅದು, ವಾಸ್ತವ–ಪ್ರತೀಕಗಳ ಸಹಯೋಗವೇ ಆಗಿ ಉಳಿದಿದೆ.

ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ : ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ

ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವೆಂಬ ರಂಗಪ್ರಕಾರವು ಮೂಲತಃ ದೃಶ್ಯವೈಭವವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅದು ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಲಿಲ್ಲ– ಎಂಬೊಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಬೌದ್ಧಿಕ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದೆ. ಇದು ಭಾಗಶಃ ಸತ್ಯವೂ ಹೌದು. ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವು ತನ್ನ ಉತ್ತುಂಗದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿಪುಲ ಸಂಖ್ಯೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದರೂ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿದ್ದ ಕೃತಿಗಳೇ ಇವತ್ತು ತೀರಾ ಸಾಧಾರಣ ಸಾಹಿತ್ಯಕೃತಿಗಳೆಂದು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಿದರೆ, ಭಾರತದ ಬಹುತೇಕ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಆಯಾ ಭಾಷೆಯ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಆರಂಭದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳೂ ಹೌದು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವು ಒಂದು ರಂಗ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ಯಾವೆಲ್ಲ 'ಭಾರತೀಯ' ರಸಾಯನಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿತ್ತೋ, ಅಂಥದೇ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಮಾಡುತ್ತ ಬಂದಿದೆ.

ಭಾರತದ ವಿವಿಧ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಹುಟ್ಟಿದ ಆರಂಭದ ಕಥೆಯನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿ

ಽದರೂ ನಮಗೆ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣತೊಡಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹೊಸ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರೇರಣೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳದ್ದಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಧಾನ ಪ್ರಭಾವ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳದ್ದು. ೧೮೩೦ರಿಂದ ೮೦ರ ನಡುವೆ, ಹಲವಾರು ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಿಸುವ- ರೂಪಾಂತರಿಸುವ ಕೆಲಸ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಅನುವಾದಿಸುವ ಕಾರ್ಯ ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೇ ನಡೆದಿದೆ. ಅಸ್ಸಾಮಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಮೆಡಿ ಆಫ್ ಎರರ್ಸ್ ಭ್ರಮಾರಂಗ (೧೮೮೮)ವಾದರೆ, ಉರ್ದುವಿನಲ್ಲಿ ವಿಂಟರ್ಸ್‌ಟೇಲ್ ಮುರ್ದೆಶಕ್ (೧೮೯೭) ಎಂದು ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡಿತು. ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ೧೮೬೭ರಲ್ಲಿ ಶಾಕುಂತಲವು ಇಂಗ್ಲೀಷಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡರೆ, ಅದೇ ವರ್ಷ ಎಂ. ಎಸ್. ಕೊಲ್ಹಾಟಕರ್ ಒಥೆಲೋವನ್ನು ಮರಾಠಿಗೆ ತಂದರು. ಇದೇ ಕಾಲದ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕವು ಚುರಮುರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರು (೧೮೬೯) ಮತ್ತು ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿ (೧೮೯೧)ಗಳಿಂದ ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಗೊಂಡಿತು. ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರು ಮಿಡ್‌ಸಮ್ಮರ್ ನೈಟ್ಸ್ ಡ್ರೀಂನ್ನು ವಸಂತ ಯಾಮಿನಿಸ್ವಪ್ನವಾಗಿಸಿದರೆ ಇನ್ನೊಂಧು ಕನ್ನಡ ರೂಪಾಂತರ ಅದನ್ನು ಪ್ರಮೀಳಾರ್ಜುನೀಯವೆಂದು ಕರೆಯಿತು. ಹೀಗೆ, ಈ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನು ಎಷ್ಟುದ್ದ ಬೇಕಾದರೂ ಬೆಳೆಸಬಹುದು. ಮುಂದೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದು ಹೆಸರಾದವರೂ ಇಂಥ ಅನುವಾದ-ರೂಪಾಂತರಗಳ ಮೂಲಕವೇ ತಮ್ಮ ಕಸುಬಿಗೆ ಕೈಹಾಕಿದರು. ಆಘಾ ಹಶ್ರ್ ಕಾಶ್ಮೀರಿ ವಿಂಟರ್ಸ್ ಟೇಲ್‌ನ್ನು ರೂಪಾಂತರಿಸಿದರು, ಮೈಖೆಲ್ ಮಧುಸೂದನ ದತ್ತ ರತ್ನಾವಳಿಯನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷಿಗೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದರು, ಭರತೇಂದು ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ಮುದ್ರಾರಾಕ್ಷಸದ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದರು, ಅಣ್ಣಾಸಾಹೇಬ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ್‌ರು ಸಂಗೀತ ಶಾಕುಂತಲದಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿದರು.

ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಷೇಕ್ಸ್ಪಿಯರ್ ಈ ಹೊಸ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಜೊತೆ ಪ್ರಭಾವಗಳಾದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ- ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕ ರಚನಾ ವಿಧಾನಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ- ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಹಾಗೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಈ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನೊದಗಿಸಿವೆ. ೧೮-೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನೋಡುವಾಗ, ಜಾತ್ರಾ-ನೌಟಂಕಿಯಂತಹ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಆಗಲೇ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸತೊಡಗಿದ್ದವು- ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಬಂಗಾಲಿಯ ವಿದ್ಯಾಸುಂದರ (೧೮೩೧) ಮತ್ತು ಉರ್ದುವಿನ ಇಂದ್ರಸಭಾ (೧೮೫೩) ನಾಟಕಗಳು ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳು. ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳು ಆಯಾ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದವು. ಇದೇ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ- ಮರಾಠಿಯ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರ (೧೮೪೩)ದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಕಂಪೆನಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಉಷಾಪಹರಣ (೧೮೭೪) ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳು ಮೂಲತಃ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಸಂಗಗಳದ್ದೇ ಪರಿಷ್ಕರಣ. ಅರ್ಥಾತ್, ಇವು ಕೂಡಾ ನಿಜವಾಗಿ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲ, ಹಳೆಯ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪಾಂತರ.

ಇಂಥ ಅನುವಾದ – ರೂಪಾಂತರ – ಪರಿಷ್ಕರಣಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ಹೊಸ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಹುಟ್ಟಿವೆ. ಈ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವ ಮೂಲದ ವಸ್ತು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಯಾವ ರೂಪ ಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ; ಯಾವ ಮೂಲದ ತಂತ್ರ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ- ಎಂಬುದು ಅತ್ಯಂತ ರೋಚಕವಾದ ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಬಲ್ಲದು. ಇಂಥ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನಾವೀಗ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಎಂಬ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕ ರಚನಾ ವಿಧಾನವು ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಹೊಸ ಅವತಾರವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾವು ಈ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಅಂಗಾಂಶ. ಪೌರಾಣಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೊದಲಾದ ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹರಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಈ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಮಾದರಿಯ ಒಂದು ವೈವಿಧ್ಯ ಮಾತ್ರ.

ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಎನ್ನುವುದು ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯ ಶಿಖರವನ್ನೇರಿದ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರ. ಟ್ರಾಜೆಡಿಯಿಂದ ರೋಮಾಂಚಕಾರಿ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನೂ ಕಾಮೆಡಿಯಿಂದ ಸುಖಾಂತ್ಯವನ್ನೂ ಎತ್ತಿ ಬೆರೆಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಈ ಪ್ರಕಾರವು ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧಗಳ ತಾರ್ಕಿಕ ಹರಿವಿನಲ್ಲೇ ಅತಾರ್ಕಿಕ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಪ್ರಕಾರವು ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರಿಯವಾಗಿ ಕಂಡಿದ್ದು ಆಕಸ್ಮಿಕವೇನಲ್ಲ. ಟ್ರಾಜೆಡಿ-ಕಾಮೆಡಿಗಳೆರಡೂ ಕೂಡಿದ 'ನವರಸಭರಿತ' ಪ್ರಕಾರ ಇದು- ಎಂಬುದು ಈ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಒಂದು ಕಾರಣ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣ- ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರ, ಸೀನರಿಗಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿರುವಂಥದೇ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಈ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಇರುವುದು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ,

ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವು ಈ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾದ ಆದಿ-ಮಧ್ಯ-ಅಂತ್ಯಗಳ ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ತಾರ್ಕಿಕ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನೂ, ಮುಖ್ಯ ಕಥೆ-ಉಪಕಥೆಗಳು ಸಮಾಂತರದಲ್ಲಿ ಸಾಗುವ ರಚನಾ ವಿಧಾನವನ್ನೂ ಪೂರ್ಣಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಕೊಂಡಿತು. ಆದರೆ, ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಬದಲಾವಣೆ ಯನ್ನೂ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿತು- ಈ ನಿರೂಪಣಾಕ್ರಮದ ನಡುವೆ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿತು.

ಇದರಿಂದ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟೂ ನಿರೂಪಣೆ ಯಲ್ಲಿಯೇ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಸಂಭವಿಸಿದವು. ಈ ಹಾಡುಗಳಿಂದಾಗಿ, ತಾರ್ಕಿಕ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ ಗಳ 'ನಾಟಕೀಯ' ನಿರೂಪಣೆ ಮುರಿಯಿತು. ಹಾಡಿನ ನಿಲುಗಡೆಗಳು ಆಯಾ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ, ವಿವರಿಸುವ, ಪರಿಶೀಲಿಸುವ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ 'ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ' ಗುಣವನ್ನು ಪಡೆದವು. ಇಂಥ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ ರಚನೆ, ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಯಶಃ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದಿಂದಲೋ ಅಥವಾ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಂದಲೋ ದೊರಕಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ಇದನ್ನು 'ನಾಟಕೀಯ' ನಿರೂಪಣೆಯ ನಡುವೆಯೇ ಕೂರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಹಿಂದಿನ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೀರಿಸುವಂತಹ ಹೊಸರುಚಿಯೊಂದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸ ಲಾಯಿತು. ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಎಂಥೆಂಥ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಹಾಕಬಹುದು, ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ತೂರಿಸಬಹುದು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಪಂಚದ ಇನ್ನಾವುದೇ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಮಾಡಿರದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವು ಮಾಡಿದೆ. ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕ ಸದಾರಮೆಯ ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡಿ- ಪ್ರೀತಿಯ ಹಾಡು, ದುಃಖದ ಹಾಡು, ವರ್ಣನೆಯ ಹಾಡು, ಉಪದೇಶದ ಹಾಡು, ಊಟಕ್ಕೆ ಹೊರಟವರ ಹಾಡು, ಕಳ್ಳನ ಹಾಡು- ಹೀಗೆ ಅದ್ಭುತ ವೈವಿಧ್ಯಗಳು ಈ ಒಂದೇ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಇದೇ ತಂತ್ರವನ್ನು ಬಂಡವಾಳ ವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬೆಳೆದ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕವೆಂಬ ಶಾಖೆ ಯಂತೂ ಮಾತಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಹಾಡುಗಳನ್ನೇ ಬಳಸುವ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಗೆ ಹೋಗಿದೆ.

ಹಾಡುಗಳೇ ಇಲ್ಲದ ನಾಟಕಗಳೂ ಕೂಡಾ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಬಂದಿದ್ದಿದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲೂ, ಹಾಡುಗಳ ಕೆಲಸವನ್ನು ಬೇರೆ ಸಮಾನತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ದೀರ್ಘ ಉಪದೇಶಗಳು, ಸ್ವಗತಗಳು, ಶೌರ್ಯದ ಭಾಷಣಗಳು, ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಯ ತುಣುಕು ಗಳು ಬಂದು ಅಲ್ಲೂ ನೇರವಾದ ನಾಟಕೀಯ ನಿರೂಪಣೆ ಮುರಿಯುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ- ರಂಗಮಂದಿರ ಮತ್ತು ರಂಗ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ನಡುವೆ, ಸೀನರಿ ಮತ್ತು ಚಮತ್ಕಾರದ ನಡುವೆ, ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಮತ್ತು ಪ್ರತೀಕಾತ್ಮಕ ಅಭಿನಯಗಳ ನಡುವೆ ಏನೆಲ್ಲ ಜಗಿದಾಟಗಳನ್ನು ಈ ರಂಗಪ್ರಕಾರವು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತೋ ಅಂಥದೇ ಜಗಿದಾಟಗಳನ್ನು 'ನಾಟಕೀಯ' ಮತ್ತು 'ಪ್ರಾಸಂಗಿಕ' ನಿರೂಪಣೆಗಳ ನಡುವೆ ಈ ನಾಟಕವೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ರುಚಿ ಸಾಧಿತವಾಗಿದ್ದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದ.

ನಾಟಕಕಾರರು-ನಾಟಕಗಳು

೧೮೭೦ ಮತ್ತು ೧೯೩೦ರ ನಡುವೆ ಬಂದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು, ಅವಲೋಕನದ ಅನುಕೂಲಕ್ಕಾಗಿ, ಸ್ಥೂಲ ವಾದ ಎರಡು ಗುಂಪುಗಳಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯ ಗುಂಪು- ಕಂಪೆನಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡಂಥದು; ಆ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿಯೇ ರಚಿತವಾದಂಥದು ಮತ್ತು ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸೋಲು ಗೆಲುವುಗಳಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದಂಥದು. ಬಂಗಾಲದ ಗಿರೀಶಚಂದ್ರ ಘೋಷ್, ಅಮೃತಲಾಲ್ ಬಸು, ಹಿಂದಿಯ ರಾಧೇಶ್ಯಾಮ್ ಕಥಾವಾಚಕ್, ಉರ್ದುವಿನ ಆಘಾ ಹಶ್ರ್ ಕಾಶ್ಮೀರಿ, ಮರಾಠಿಯ ಜಿ. ಬಿ. ದೇವಳ್, ಕೆ. ಪಿ. ಕೊಲ್ಹಾಟಕರ್, ಕನ್ನಡದ ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತ ರಾವ್, ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿಶಾಸ್ತ್ರಿ- ಮೊದಲಾದವರೆಲ್ಲ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ಇನ್ನು, ಎರಡನೆಯ ಗುಂಪಿನ ನಾಟಕಕಾರರು- ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ವಿವಿಧ ಅಂತರಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬೆಳೆದವರು. ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರಭಾವವೇನೋ ಇವರ ಮೇಲಿದೆ. ಆದರೆ, ಇವರು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದವರೂ ಅಲ್ಲ ಅಥವಾ ತಕ್ಷಣದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಯಶಸ್ಸಿನ ಬಗ್ಗೆ ಕಾತರರಾಗಿದ್ದವರೂ ಅಲ್ಲ. ಬಂಗಾಲಿಯ ಡಿ. ಎಲ್. ರಾಯ್ (೧೮೬೩-೧೯೧೩), ಹಿಂದಿಯ ಜಯಶಂಕರ ಪ್ರಸಾದ್ (೧೮೯೦-೧೯೩೭) ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸಂಸ (೧೮೯೮- ೧೯೩೯) ಸುಮಾರಾಗಿ ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುವವರು.

ಮೊದಲನೆಯ ಗುಂಪಿನ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲೂ ವಸ್ತು-ತಂತ್ರಗಳ ಏಕರೂಪತೆಯೇನಿಲ್ಲ. ರಾಧೇಶ್ಯಾಮ್ ಕಥಾ ವಾಚಕ್, ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಪೌರಾಣಿಕ-ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳನ್ನೇ ಬರೆದರೆ ಗಿರೀಶಚಂದ್ರ ಘೋಷ್ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ಮರಾಠಿ ನಾಟಕ ಕಾರರಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಬಳಕೆ ಹೆಚ್ಚಿದ್ದರೆ ಹಾಡುಗಳೇ ಇಲ್ಲದ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಹಲವರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ, ಇಂಥ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೀರಿಸುವ ಒಂದು ಸಮಾನ ಧೋರಣೆ ಇವರೆಲ್ಲರಿಗಿದೆ. ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ನಾಟಕದ

'ಪರಿಣಾಮ' ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು; ಅವರ ಎಲ್ಲ ಹುಡುಕಾಟಗಳ ಪ್ರೇರಣೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಯಶಸ್ಸಿನ ಕಡೆಗೆ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗಿತ್ತು. ಗಿರೀಶಚಂದ್ರರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕವೊಂದಕ್ಕೆ ತಯಾರಿಸಲಾದ ಒಂದು ಪ್ರಚಾರಬರಹವು ಈ 'ಪರಿಣಾಮ' ಎಂಥದೆಂಬುದನ್ನು ಸೊಗಸಾಗಿ ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ:

"ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಂಗಳು ಕಥೆಯಿಲ್ಲ, ಏಕಪ್ರವಾಹದ ನೀರಸ ಮಾತುಗಳಿಲ್ಲ, ಆಯಾಸಗೊಳಿಸುವ ಸ್ವಗತ ಭಾಷಣಗಳೂ ಇಲ್ಲ. ಮಹಾನ್ ರಾಜನೀತಿಜ್ಞ, ಅಪ್ರತಿಮ ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಅಕ್ಬರನ ಕಥಾನಕವು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ರಂಗಕೌಶಲದೊಂದಿಗೆ ಸಾದರಗೊಂಡಿದೆ.

"ರಾಣಾಪ್ರತಾಪ ಸಾಯುವ ಮೊದಲು ಆಡುವ ಕಡೆಯ ಮಾತುಗಳು ಎಲ್ಲರ ಕಣ್ಣುಗಳಲ್ಲೂ ಅಶ್ರುಧಾರೆಯನ್ನು ತರಿಸುತ್ತವೆ.... ಅಕ್ಬರನು ತನ್ನ ಒಳಸಂಚಿಗೆ ತಾನೇ ಬಲಿಯಾಗಿ, ವಿಷಪ್ರಾಶನದ ಸಂಕಟದಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕುವ ದೃಶ್ಯ ಮರೆಯಲಾಗದ ನೆನಪುಳಿಸುತ್ತದೆ....

"ಮನಕರಗಿಸುವ ಹಾಡುಗಳು ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಬೆಸೆಯುತ್ತವೆ; ಪಾಖಂಡಿಗಳಲ್ಲೂ ಸ್ಥೈರ್ಯ ಮತ್ತು ದೈವಭಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುತ್ತವೆ!" ೧೦

ಇಂಥ 'ಪರಿಣಾಮ'ವನ್ನು ಉದ್ದೇಶವಾಗಿಟ್ಟು ಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಇಂಥ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕ' ಮುಖ್ಯ ವಾಗದೇ ಹೋಗಿದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕಕಾರರ ಶಕ್ತಿ ಯೆಲ್ಲ ಇಂಥ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ತಂತ್ರಗಳತ್ತ ತಿರುಗಿದೆ. ಅಂಥ ಶಕ್ತಿಯುತ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅವರು ಆವಿಷ್ಕರಿಸಿಯೂ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ, ತನ್ನ ಕಾಲ ದಾಟಿಗೂ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿ ಉಳಿಯುವ ನಾಟಕ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ.

ಎರಡನೆಯ ಗುಂಪಿನ ನಾಟಕಕಾರರು ಇಂಥ ಮಿತಿ ಯನ್ನು ಮೀರಿದ್ದಾರೆ. ಡಿ. ಎಲ್. ರಾಯ್ ಅವರಾಗಲಿ, ಜಯಶಂಕರ ಪ್ರಸಾದರಾಗಲಿ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ಜೀವಿತಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಲೂ ಇಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದ ಸಾಮಿ ವೆಂಕಟಾದ್ರಿ ಅಯ್ಯರ್-ಸಂಸ- ಅವರಂತೂ ಇನ್ನೂ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯ ಉದಾಹರಣೆ. ಸಮಾಜದ ಜತೆಗಿನ ಎಲ್ಲ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನೂ ಕಡಿದುಕೊಂಡು ಬದುಕಿದ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ನಾಟಕಕಾರ ಈತ. ಜಯಶಂಕರ ಪ್ರಸಾದರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದ ರಂಗ ಭೂಮಿಯು ನಿರ್ವಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ದೃಶ್ಯಗಳು-ಪಾತ್ರಗಳು ಬಂದರೆ ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳ ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯ ವಿವರಗಳಂತೂ 'ಚಿತ್ರಲೇಖನ'ಗಳಿದ್ದ ಹಾಗಿವೆ. ಆದರೂ, ಇವರೆಲ್ಲರಿಗೆ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಸ್ಥೂಲ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಆ ರಂಗಪ್ರಕಾರದ ರೂಪ-ಬಂಧಗಳನ್ನೇ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರ ಆದರ್ಶ ಮಾದರಿಗಾಗಿ ಹುಡುಕಾಟ ನಡೆಸಿದ ಹಾಗಿದೆ- ಇವರ ನಾಟಕಗಳು.

ಈ ಮೂರೂ ನಾಟಕಕಾರರಿಗಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಸಾಮ್ಯ- ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳನ್ನೇ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆನ್ನುವುದು. ಆ ಕಾಲದ ಧರ್ಮ-ಸಮಾಜ-ರಾಜಕೀಯಗಳು ಹಾಗೂ ಒರಟೊರಟಾಗಿ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವೂ ಯಾವ 'ಭಾರತೀಯತೆ'ಯನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಹವಣಿಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತೋ ಅದೇ ಹುಡುಕಾಟವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಆಳವಾಗಿ, ಇನ್ನಷ್ಟು ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ಮಾಡಿದ ನಾಟಕ ಕಾರರು ಇವರು. ಡಿ. ಎಲ್. ರಾಯ್ ಅವರ ಸೀತಾ, ಮೇವಾಡಪತನ, ನೂರ್‌ಜಹಾನ್, ಷಾಜಹಾನ್ ಮೊದಲಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕಗಳಲ್ಲಿ ದೃಢವಾದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಂದು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು, ಸರಳವಾದ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಿರೋಧಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯಲ್ಲ. ಬದಲು, ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಮತ್ತು ಹಿಂದು ಇತಿಹಾಸಗಳೆರಡನ್ನೂ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನೋಡುವ- ಆದರೆ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಸರಳ ಆದರ್ಶವಾದಿ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಜೃಂಭಿಸುವ- ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಅದು. ಜಯಶಂಕರ ಪ್ರಸಾದರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯೂ ಅದೇ ಮಾದರಿಯದು. ಅವರು, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗುಪ್ತಯುಗದ ವಸ್ತು-ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಇಂತಹ ಹುಡುಕಾಟವನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಜಾತಶತ್ರು, ಸ್ಕಂದಗುಪ್ತ, ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ, ಧ್ರುವಸ್ವಾಮಿನಿ- ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಆಕ್ರಮಣಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದಷ್ಟೇ ಆಂತರಿಕ ಕಲಹಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ; ರಾಜಕೀಯ ಬಡಿದಾಟ, ಚಾಣಾಕ್ಷತೆಗಳ ಜತೆಗೇ ವೈಯಕ್ತಿಕ ತಾಕಲಾಟ, ವಿಫಲತೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಂಥ ನಾಟಕ ಮಾದರಿಯ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಫಲ- ಸಂಸ. ಅವರ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿತ ರಾಷ್ಟ್ರಪ್ರೇಮವು ಅವರನ್ನು ಆಧುನಿಕಪೂರ್ವ ಮೈಸೂರು ಅರಸರ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಆ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಆಪ್ತವಾಗಿ, ವೈಯಕ್ತಿಕ ತೀವ್ರತೆ ಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ಅವರ ಅಂಥ ಸಾಮೀಪ್ಯವೇ ಅವರನ್ನು ಆ ರಾಜಮನೆತನದ ಬಗ್ಗೆ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠರನ್ನಾಗಿಯೂ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ, ಆ ಇಡೀ ಇತಿಹಾಸದ ಶಕ್ತಿದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳೆರಡೂ ಕೂಡಿದ ಪೂರ್ಣ ಚಿತ್ರವೊಂದು ಅವರ ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ, ಬೆಟ್ಟದ ಅರಸು, ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ, ಸುಗುಣಗಂಭೀರ ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅನಾವರಣಗೊಂಡಿದೆ.

ಅವನತಿಯ ಹಾದಿ

ಡಿ. ಎಲ್. ರಾಯ್, ಜಯಶಂಕರ ಪ್ರಸಾದರಂತಹ ಹೊಸ ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ದೃಢವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸಿದರೂ ಅದರಿಂದ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವೇನೂ ವಿಚಲಿತಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ೧೯೩೦ರ ವರೆಗೂ ಅದರ ಉಬ್ಬರ ಏರುತ್ತಲೇ ಹೋಯಿತು. ಆದರೆ, ೧೯೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ, ಟಾಕಿ ಸಿನೆಮಾ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅದಕ್ಕೆ ನಿಜವಾದ ಪೆಟ್ಟುಬಿತ್ತು.

೧೯೩೧ರಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಮೊದಲ ಟಾಕಿ ಚಿತ್ರ– ಆಲಮ್‌ಅರಾ– ಮಾರುಕಟ್ಟೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಅದೇ ವರ್ಷ ಹಿಂದಿಯಲ್ಲಿ ೨೨ ಟಾಕಿಗಳೂ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ೫ ಟಾಕಿಗಳೂ ತಯಾರಾದವು. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆ, ತೀರಾ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ, ಇಡಿಯ ಸಮಾಜದ ಗಮನವನ್ನು ತನ್ನೆಡೆಗೆ ಸೆಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಇದರೊಡನೆ ಸಿನೆಮಾ ಮಂದಿರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಬೆಳೆಯಿತು, ಉದ್ಯಮವೂ ವಿಸ್ತಾರಗೊಂಡಿತು. ೧೯೩೩ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಸೋಲಿಸಿಗೆಲ್ಲುವ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವು ಆಗಲೇ ಸಿನಿಮಾಕ್ಕೆ ಬರತೊಡಗಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ಅರಿತಿದ್ದೇ ಹಲವು ಕಂಪೆನಿ ಮಾಲಿಕರು ಮತ್ತು ನಟರು ಸಿನೆಮಾರಂಗಕ್ಕೆ ಧುಮ್ಮಿಕ್ಕಿದರು. ಈ ದಶಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಾಗಲೇ ಸಿನೆಮಾ ಮತ್ತು ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ನಡುವಿನ ಪೈಪೋಟಿಯು ಅಸಮಬಲದ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಾಗಿಬಿಟ್ಟಿತ್ತು.

ಸಿನೆಮಾದ ಈ ಯಶಸ್ಸು ಬರಿಯ ತಾಂತ್ರಿಕ ಹೊಸತನ ಮತ್ತು ಉದ್ಯಮ ಚಾಣಾಕ್ಷತೆಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರ ಉದ್ಭವಿಸಿದ್ದಲ್ಲ. ಈ ಬರಹದ ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲೇ ಗುರುತಿಸಿದ ಹಾಗೆ, ಕಂಪೆನಿನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರವು ಯಾವ ರಸಾಯನವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವತ್ತ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿತ್ತೋ ಅದನ್ನೇ ಫಾಲ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಭಾತ ಸ್ಟುಡಿಯೋದವರು ಅನುಕರಿಸತೊಡಗಿದ್ದರು. ಮುಂದೆ, ಸಿನೆಮಾ ಈ ರಸಾಯನವನ್ನು ಮತ್ತೂ ಮತ್ತೂ ಶಕ್ತವಾಗಿ ತಯಾರಿಸಿದಂತೆಲ್ಲ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವು ಮತ್ತೂ ಮತ್ತೂ ಹಿನ್ನೆಡೆಯನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತ ಹೋಯಿತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿಯೇ ಇವತ್ತು, ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವು ಮರಳಿ ಉನ್ನತಿಗೇರಲಾಗದಂತಹ ದುರ್ದಶೆಗೆ ತಲುಪಿದೆ. ಆದರೆ, ಭಾರತದ ಜನಪ್ರಿಯ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಮಾತ್ರ ಈ ರಸಾಯನದ ಹೊಸಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಆವಿಷ್ಕರಿಸುತ್ತ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿವೆ.

ಉಲ್ಲೇಖಗಳು :

೧. ಈ ವಿಷಯಗಳ ವಿವರವಾದ ಚರ್ಚೆಗೆ ನೋಡಿ – Kapur, Geeta, Ravi Varma: Representational Dilemmas of a Nineteenth Century Indian Painter, ಮತ್ತು Rajadhyaksha, Ashish, The Phalke Era: Conflict of Traditional Form and Modern Technology, Journal of Arts and Ideas, ಕ್ರಮವಾಗಿ ಜೂನ್ ೮೯ ಮತ್ತು ಜುಲೈ–ಡಿಸೆಂ. ೧೯೮೭ರ ಸಂಚಿಕೆಗಳು.

೨. ವಿವರಣೆಗೆ – Mehta, Kumudini Arvind, English Drama on the Bombay Stage in the Late Eighteenth Century and in the Nineteenth Century, ಮುಂಬೈ ವಿ.ವಿ.ಗೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದ ಅಪ್ರಕಟಿತ ಡಾಕ್ಟರೇಟ್ ಪ್ರಬಂಧ ೧೯೬೦.

೩. ಮರಿರಾವ್ ಎಂ. ಜಿ., ನಾಟಕ ಶಿರೋಮಣಿ ಎ.ವಿ. ವರದಾಚಾರ್ಯ, ಬೆಂಗಳೂರು ೧೯೭೭, ಪುಟ ೮೫–೮೬

೪. ಸಿಂಧುವಳ್ಳಿ ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ, ಮೈಸೂರು ೧೯೭೯ ಪುಟ ೨೨೭–೨೩೪.

೫. ಭಾಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದು.

೬. ಉಲ್ಲೇಖಿತ. Raha, Kiranmoy, Bengali Theatre, Delhi 1978. ಪುಟ ೯೫.

೭. ಮರಿರಾವ್ ಎಂ.ಜಿ, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ ೮೬–೮೭.

೮. Kapur, Anuradha, The Representation of Gods and Heroes: Parsi Mythological Drama of the Early Twentieth Century, Journal of Arts & Ideas, January 1993.

೯. ಅದೇ ಪುಟ ೧೦೪.

೧೦. ಉಲ್ಲೇಖಿತ. Bharucha, Rustom, Rehearsals of Revolution, Calcutta 1983.ಪುಟ ೨೩–೨೪.

೭.೨

ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು

೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದಲ್ಲಿ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯು ಉದ್ಭವವಾಗಿ ಬೇರುಬಿಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ, ಅಪರೂಪಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲೊಂದು ಇಲ್ಲೊಂದು 'ಸಾಮಾಜಿಕ' ನಾಟಕಗಳು ಬರತೊಡಗಿದ್ದವು- ಎಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದೆ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಹೆಚ್ಚಿತ್ತು; ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಸಂಘಟನೆಗಳೂ ಆರಂಭವಾದವು. ಆದರೆ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯು ಉಜ್ವಲವಾಗಿ ಬೆಳಗುತ್ತಿರುವಷ್ಟು ಕಾಲ ಈ ಮಿಣುಕು ದೀಪಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ, ೧೯೩೦ರಿಂದ ಮುಂದೆ, ಒಂದೊಂದೇ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಬ್ಬರ ಅಡಗುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ಈ ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಭೂಮಿ ಮುಂಚೂಣಿಗೆ ಬರತೊಡಗಿತು. ಇದನ್ನೇ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ನಗರ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಗುರುತಿಸಲಾಯಿತು.

ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ, ಈ ಹೊಸ ರಂಗಚಳುವಳಿಯು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಕಡೆಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಇದು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಚಳುವಳಿಯ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ವಾಗ್ವಾದಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದೆ, ಆಮೇಲೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ಹಂಚಿಕೊಂಡಿದೆ ಮತ್ತು ಕಡೆಗೆ, ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತದ ತಾಕಲಾಟಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಆಯಾ ಪ್ರಾಂತೀಯ ಭಾಷೆ ತನ್ನತನವನ್ನು ಹುಡುಕಲು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಹೌದು.

ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ವಾಗ್ವಾದಗಳು

೧೯೧೫ರಿಂದ ಮುಂದೆ ಭಾರತದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟವು ಹೊಸತೊಂದು ಮಜಲನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು- ಎಂದು ಎಲ್ಲ ಇತಿಹಾಸಗಳೂ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಪ್ರವೇಶದೊಂದಿಗೆ, ಈ ಚಳುವಳಿಯು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಜನಾಂದೋಲನವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿತು ಮತ್ತು ಬರಿಯ ರಾಜಕೀಯ ಹೋರಾಟವಾಗಿ ಉಳಿಯದೆ ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡಿತು. ಅಲ್ಲದೆ, ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಈ ಚಳುವಳಿಯು ಸ್ವರಾಜ್ಯ ಸಂಪಾದನೆಯಷ್ಟನ್ನೇ ತನ್ನ ಗುರಿಯಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ; ಈ ಸ್ವರಾಜ್ಯವನ್ನು ಗಳಿಸುವ ಮಾರ್ಗ ಯಾವುದು, ಈ ಸ್ವರಾಜ್ಯದ ಆರ್ಥಿಕ-ಸಾಮಾಜಿಕ ರೂಪುರೇಷೆಗಳೇನು-

ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ವಿಚಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ವಾಗ್ವಾದಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತ ಹೋಯಿತು.

ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಈ ಹೊಸದಿಕ್ಕಿಗೆ ಮತ್ತು ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗಳಿಗೆ ಕೇಂದ್ರವ್ಯಕ್ತಿ– ಗಾಂಧೀಜಿ. ಅವರು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ರಾಜಕೀಯ ಹೋರಾಟಗಳನ್ನು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶಗಳ ಸೀಮಿತವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಚಳುವಳಿಗಳಿಂದ. ತಾವು ದಕ್ಷಿಣ ಆಫ್ರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದ ಸತ್ಯಾಗ್ರಹದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅವರು ಮೊದಲಿಗೆ ಚಂಪಾರಣ್ಯ, ಖೇಡಾ ಮತ್ತು ಅಹಮದಾಬಾದ್‌ಗಳ ರೈತ–ಕಾರ್ಮಿಕ ಚಳುವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ನೋಡಿದರು. ಮುಂದೆ, ೧೯೨೦–೨೨ರ ನಡುವೆ ಹಾಗೂ ೩೦–೩೪ರ ನಡುವೆ, ಅಖಿಲ ಭಾರತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಅಸಹಕಾರ ಚಳುವಳಿಗಳಿಗೆ ಅವರು ನೇತಾರರಾಗಿ ನಿಂತರು. ಮತ್ತು ಈ ಚಳುವಳಿಗಳ ನಡುವೆ, ಗಾಂಧೀಜಿ ತೀವ್ರವಾದ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲೂ, ಆತ್ಮಾವಲೋಕನದಲ್ಲಿಯೂ ತೊಡಗಿಕೊಂಡರು. ಹೀಗೆ, ಆಂದೋಲನ, ಸುಧಾರಣೆ ಮತ್ತು ಅವಲೋಕನ– ಈ ಮೂರೂ ಮುಪ್ಪುರಿಗೊಂಡದ್ದು ಗಾಂಧಿಮಾರ್ಗ.

ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ, ಈ ಗಾಂಧಿಮಾರ್ಗವು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಿರೋಧಿ ರಾಜಕೀಯ ಗುಣವನ್ನು ಮೀರಿದ ವಿಶಾಲ ಉದ್ದೇಶವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ತಮ್ಮ ಆರಂಭದ ಬರಹಗಳಲ್ಲೇ ಗಾಂಧೀಜಿ, ಈ ಹೋರಾಟವು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಜನಾಂಗದ ವಿರುದ್ಧವಲ್ಲ, ಆ ಜನಾಂಗವು ಭಾರತಕ್ಕೆ ತಂದು ನೆಡುತ್ತಿರುವ ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಎಂಬುದನ್ನು ಪದೇಪದೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ, ಈ ಹೋರಾಟವು ಚರಖಾ, ಖಾದಿ ಮೊದಲಾದ ಪರ್ಯಾಯ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸಂಕೇತವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿತು; ಉಪ್ಪಿನ ಸತ್ಯಾಗ್ರಹದ ಮೂಲಕ ಪರ್ಯಾಯ ಉತ್ಪಾದನಾ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸಿತು; ಗ್ರಾಮಪಂಚಾಯ್ತಿಯಂತಹ ಪರ್ಯಾಯ ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಆದರ್ಶವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿತು. ಸ್ವರಾಜ್ಯವೆಂಬುದು ಬರಿಯ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ನಿರ್ಗಮನದಿಂದ ಸಾಧಿತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಪರ್ಯಾಯ ನಾಗರಿಕತೆಯೊಂದರ ನಿರ್ಮಾಣದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ– ಎಂಬುದು ಗಾಂಧಿವಾದದ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ನಂಬಿಕೆ.

ಗಾಂಧಿಮಾರ್ಗದ ಹೋರಾಟವು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯವು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ 'ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ' ಮೌಲ್ಯಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಮಾತ್ರವೇ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ, ಹಿಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದ 'ಸನಾತನ' ಮೌಲ್ಯಗಳ ವಿರುದ್ಧವೂ ಆಗಿತ್ತು. ೧೯೨೦ರಿಂದ ಮುಂದೆ, ಗಾಂಧೀಜಿ ನಡೆಸಿದ ಹಲವು ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆಯ ವಿರೋಧ ಮತ್ತು ಹಿಂದು–ಮುಸ್ಲಿಂ ಐಕ್ಯ– ಇವೆರಡು ಪದೇ ಪದೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಸಂಗತಿಗಳು. ಇದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ, ಈ ಕಾಲದ ಭಾರತದಲ್ಲಿ, ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರ ದೇವಾಲಯ ಪ್ರವೇಶದ ಚಳುವಳಿಗಳು ನಡೆದವು; ದಲಿತ ಜಾತಿಗಳಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಮತ್ತು ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ, ಕೋಮುವಾದಿ ಸಂಘಟನೆಗಳೂ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡವು. ಇದೆಲ್ಲದರ ಫಲವಾಗಿ– ೧೯೨೦–೩೦ರ ದಶಕಗಳು ವಿಭಿನ್ನ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದವು; ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಧಾರ್ಮಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ವಾಗ್ವಾದಗಳ ಸರಣಿಯೇ ಆರಂಭವಾಯಿತು.

ಈ ವಾಗ್ವಾದಗಳ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ– ಸ್ವರಾಜ್ಯ, ಪರ್ಯಾಯ ನಾಗರಿಕತೆ, ಹಿಂದು ಧರ್ಮದ ಪುನರ್ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಅಹಿಂಸೆ, ಸತ್ಯಾಗ್ರಹ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ಹತ್ತು ಮೌಲ್ಯಗಳು ಕೂಡಿದ 'ಗಾಂಧಿವಾದ' ಇದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಹಲವು ಹೊಸ ಯೋಚನಾಕ್ರಮಗಳು ಉದ್ಭವಿಸಿದವು. ಇಂಥ ವಿಭಿನ್ನ ಚಿಂತಕರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರು– ಜವಾಹರಲಾಲ್ ನೆಹರೂ, ಬಿ.ಆರ್. ಅಂಬೇಡ್ಕರ್, ಎಂ.ಎನ್. ರಾಯ್ ಮತ್ತು ರಾಮ ಮನೋಹರ ಲೋಹಿಯಾ. ಈ ಕಾಲದ ವಿಭಿನ್ನ ಸೆಳೆತಗಳು ಅರ್ಥವಾಗಲಿಕ್ಕೆ ಈ ಕೆಲವರ ಯೋಚನಾಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಚುಟುಕಾಗಿಯಾದರೂ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ನೆಹರೂ ಆರಂಭದಿಂದಲೇ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಆಪ್ತವಲಯದಲ್ಲಿ ಇದ್ದವರು, ಆದರೆ, ಅವರಿಗಿಂತ ತುಂಬ ಭಿನ್ನವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಗಾಂಧೀಜಿ ಎಷ್ಟು ಧರ್ಮಮುಖಿಯಾಗಿದ್ದರೋ ಅಷ್ಟೇ ಇವರು ಲೌಕಿಕಮುಖಿಯಾಗಿದ್ದರು; ಗಾಂಧೀಜಿ ಅಹಿಂಸೆ, ಸತ್ಯಾಗ್ರಹಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಜೀವನ ಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದರೆ ಇವರು ಅದನ್ನು ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಉಪಾಯವೆಂಬಂತೆ ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದರು. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಸ್ವರಾಜ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಯ ಕೈಗಾರಿಕಾ ಪ್ರಗತಿಯ ಕನಸು– ನೆಹರೂ ಅವರದ್ದು. ಇಂಥ ಪ್ರಗತಿಯಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಜಾಸತ್ತೆ ಮತ್ತು ರಷಿಯಾ ಮಾದರಿಯ ಸಮಾಜವಾದ– ಇವೆರಡನ್ನೂ ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದೆಂದು ನೆಹರೂ ಭಾವಿಸಿದ್ದರು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದ ಆರಂಭದ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತವು ಕಂಡ ಗಾಂಧಿವಾದ–ಸಮಾಜವಾದ– ಕೈಗಾರಿಕಾಕರಣದ ಸಮ್ಮಿಶ್ರರೂಪವನ್ನು ನೆಹರೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬ ಎಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು.

ಇನ್ನು, ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ಮತ್ತು ಎಂ.ಎನ್. ರಾಯ್ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ವಿಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಗಾಂಧಿವಾದವನ್ನು ಟೀಕಿಸಿದವರು. ದಲಿತವರ್ಗದಿಂದ ಬಂದು ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಮೂಲಕ ಮೇಲೇರಿದ ಅಂಬೇಡ್ಕರರಿಗೆ ಗಾಂಧಿವಾದದ ಬಗ್ಗೆ

ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ಅನುಮಾನಗಳಿದ್ದವು. ಗಾಂಧೀಜಿ ಹಿಂದೂಧರ್ಮದ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನಷ್ಟೇ ವಿರೋಧಿಸುತ್ತಾರೆಯೇ ಹೊರತು ಅದರ ಶಾಸ್ತ್ರಾಚಾರ, ಮೂರ್ತಿಪೂಜೆ, ಅನುವಂಶಿಕ ಸ್ಥಾನಮಾನ ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಇಡಿಯ ಜಾತಿವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅದು, ಹಿಂದುಧರ್ಮದ ಹೊಸ ರೂಪ ಮಾತ್ರ; ಅದರಿಂದ ಭಾರತದ ಅಸಮಾನತೆ ನಿವಾರಣೆಯಾಗದು– ಇದು ಅಂಬೇಡ್ಕರರ ತಕರಾರು. ಎಂ.ಎನ್. ರಾಯ್ ಇಂಥದೇ ಟೀಕೆಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಮಾಡಿದರು. ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದವು ಮೇಲುಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ; ನಿಜವಾದ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಸಮುದಾಯಗಳನ್ನು ಸಂಘಟಿಸುವ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಅದಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅದು, ಬರಿಯ ಸುಧಾರಣವಾದಿ ಚಳುವಳಿ ಮಾತ್ರ– ಇದು ಎಂ.ಎನ್. ರಾಯ್ ಅವರ ವಾದಸರಣಿ. ಅಂಬೇಡ್ಕರರ ವಾದವು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದ ದಲಿತ ಸಂಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದರೆ ಎಂ.ಎನ್. ರಾಯ್ ಅವರ ವಾದವನ್ನು ಮುಂದಿನ ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟ್ ಚಿಂತಕರು ಬೆಳೆಸಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಚಿಂತಕರಿಗಿಂತ ತಡವಾಗಿ ಬಂದವರು– ಲೋಹಿಯಾ. ಇವರ ರಾಜಕೀಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಮುಖ್ಯಗುಣ– ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಮತ್ತು ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟ್– ಈ ಎರಡೂ ಬಣದ ರಾಜಕೀಯ ಮಾರ್ಗಗಳ ಸಮಾನ ನಿರಾಕರಣೆ. ಈ ಎರಡೂ ಬಣಗಳೂ ಮೂಲತಃ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಗತಿಯ ಎರಡು ಮುಖಗಳು, ಆದ್ದರಿಂದ ಇವೆರಡೂ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತ ಎಂದವರು ನಂಬಿದ್ದರು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರು ನೆಹರೂರ ಕಟುಟೀಕಾಕಾರರಾಗಿದ್ದರು, ಗಾಂಧಿಮಾರ್ಗದ ಪರ್ಯಾಯ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನ, ನಾಗರಿಕತೆಗಳಿಂದ ಆಯ್ದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸುವ ಮೂಲಕವೇ ಭಾರತವು ಮುನ್ನಡೆಯಬಲ್ಲದು– ಎಂಬುದು ಅವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿತ್ತು. ಭಾರತದ ಎಲ್ಲ ಸಮಾಜವಾದಿ ಪಕ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಲೋಹಿಯಾರ ಈ ಚಿಂತನೆಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಛಾಯೆಯಿದೆ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ವಿಭಿನ್ನ ಚಿಂತನಮಾರ್ಗಗಳ ಜತೆಗೆ, ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂದ ಹಿಂದು – ಮುಸ್ಲಿಂ ಮೂಲಭೂತವಾದಿಗಳ ಅಬ್ಬರವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ನೋಡಿದರೆ, ಅಲ್ಲಿಗೆ ಈ ಕಾಲದ ರಾಜಕೀಯ ವಾಗ್ವಾದಗಳ ಚಿತ್ರ ಪೂರ್ಣಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ೧೯೨೦ರಿಂದ ೪೭ರ ನಡುವೆ, ಭಾರತದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಉಬ್ಬರ ಎಷ್ಟು ಬಿರುಸಾಗಿತ್ತೋ ಅಷ್ಟೇ ಬಿಸಿಯಾಗಿದ್ದದ್ದು– ಈ ವಿಭಿನ್ನ ಚಿಂತನೆಗಳ ನಡುವಿನ ವಾಗ್ವಾದಗಳು. ಈ ವಾಗ್ವಾದಗಳ ನಡುವೆಯೇ ಭಾರತವು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಯಿತು; ವಿಭಜಿತವೂ ಆಯಿತು. ಆಮೇಲೂ ಕೂಡಾ ಇವೇ ವಾಗ್ವಾದಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಯುತ್ತಿವೆ; ವಿಭಿನ್ನ ಪಕ್ಷಗಳ ನಡುವೆ ಚರ್ಚಿತವಾಗುತ್ತಿವೆ.

ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಅಥವಾ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ, ಈ ಇಡೀ ಕಾಲಾವಧಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿತವಾದದ್ದು ಕೂಡಾ ಇವೇ ವಾಗ್ವಾದಗಳು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಈ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳೇ ಸಾಹಿತ್ಯ–ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಂಥಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ನೇರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ; ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಇವು ಅಮೂರ್ತವಾಗಿ ಬರಿಯ ರೂಪ–ಆಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸೂಚಿತವಾಗಿವೆ.

ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಹುವಚನ

೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದಿಂದ ಈಚೆಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಭಾರತದ ಸಾಹಿತ್ಯ–ಕಲೆಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ– ಇವೆರಡೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಮಾನಾಂತರದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ವಿದ್ಯಮಾನಗಳು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯು ಭಾವನಾತ್ಮಕವಾದ ಭಾರತೀಯತೆಯನ್ನು ಆವಿಷ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರೆ ಆರಂಭದ ಸಾಹಿತ್ಯ–ಕಲೆಗಳೂ ಕೂಡಾ ಇಂಥವೇ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದ್ದವು. ಬಂಕಿಮಚಂದ್ರರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ, ರವಿವರ್ಮನ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕಂಪೆನಿನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ಹೇಗೆ ನಡೆಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಅದೇ ಎರಡನೆಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿತು; ಅವುಗಳ ಪರಿಹಾರದ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ವಾಗ್ವಾದಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿತು. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಅಂದರೆ ೧೯೨೦ರಿಂದ ಮುಂದೆ, ಭಾರತದ ಸಾಹಿತ್ಯ–ಕಲೆಗಳೂ ಕೂಡಾ ವರ್ತಮಾನಮುಖಿಯಾದವು; ಇವು ಈ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ವಿಭಿನ್ನ ಹಾದಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿದವು.

ಈ ಕಾಲದ ಕಾದಂಬರಿ ಮತ್ತು ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಬಹಳ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರು ೧೯೧೦ರಲ್ಲೇ ರಚಿಸಿದ ತಮ್ಮ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಾದಂಬರಿ ಗೋರಾದಲ್ಲಿ, ಭಾರತೀಯತೆ ಮತ್ತು ಹಿಂದುತ್ವದಂತಹ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ಹುಡುಕಾಟಗಳಿಗೆ ಒಂದು ವಾಸ್ತವಿಕ–ಐತಿಹಾಸಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಒಲವಿನ ಸುಧಾರಕರು ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಸನಾತನ

ವಾದಿಗಳು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜಗ್ಗಾಟವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೇಂದ್ರವ್ಯಕ್ತಿ ಘನವಾದ ಹಿಂದುತ್ವದ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ತಾನೇ ಐರಿಷ್ ಸೈನಿಕನೊಬ್ಬನ ಮಗ ಎಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥದೇ ವಾಸ್ತವದರ್ಶನದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾದರಿ ನಮಗೆ ಹಿಂದಿಯ ಕಾದಂಬರಿಕಾರ ಮುನ್ಷಿಪ್ರೇಮ್‌ಚಂದರಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಗಾಂಧೀವಾದದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿದ್ದ ಅವರು ತಮ್ಮ ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರೈತ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು ಅತ್ತ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಗ್ರಾಮೀಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೂ ಕುಸಿದು ಬಿದ್ದ, ಇತ್ತ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಯಿಂದಲೂ ಶೋಷಿತ ವಾಗುತ್ತಿರುವ ಈ ಸಮುದಾಯದ ವಾಸ್ತವಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದರು. ಅದೇ ರೀತಿ, ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಜಾತಿ ಪದ್ಧತಿಯ ದುರಂತಗಳೂ ಕೂಡಾ ಈ ಕಾಲದ ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದವು. ೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಚೋಮನದುಡಿ ಅಂಥ ಒಂದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಕಾದಂಬರಿ.

೧೯೨೦ರ ಬಳಿಕ ಬರತೊಡಗಿದ ಇಂತಹ ವರ್ತಮಾನ ಮುಖಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಇನ್ನೊಂದು ಲಕ್ಷಣ– ಅವುಗಳ ಪ್ರಾಂತೀಯ ಬದ್ಧತೆ. ಠಾಕೂರರ ಕಾದಂಬರಿಗಳೇ ಆಗಲಿ, ಪ್ರೇಮಚಂದ–ಕಾರಂತರ ಕಾದಂಬರಿಗಳೇ ಆಗಲಿ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ' ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ 'ಪ್ರಾಂತೀಯ' ಸಮುದಾಯಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇವು ನಮಗೆ ಕಲಾಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಲೇ ಆಯಾ ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇತಿಹಾಸಗಳೂ ಆಗುತ್ತವೆ. ೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಂದ ವಿಭೂತಿ ಭೂಷಣ ಬ್ಯಾನರ್ಜಿಯವರ ಪಥೇರ್‌ಪಾಂಚಾಲಿ, ಅಪರಾಜಿತೊ ದಂತಹ ಬಂಗಾಲಿ ಕಾದಂಬರಿಗಳು, ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಕಾನೂರು ಸುಬ್ಬಮ್ಮ ಹೆಗ್ಗಡತಿ, ೪೦ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಮರಳಿ ಮಣ್ಣಿಗೆ– ಇವೆಲ್ಲವೂ ಆಯಾ ಸಮುದಾಯದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚರಿತ್ರೆಗಳೂ ಹೌದು; ಆ ಕಾಲದ ಭಾರತದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ಕೃತಿಗಳೂ ಹೌದು. ಅರ್ಥಾತ್, ಪ್ರಾಂತೀಯವಾಗುವ ಮೂಲಕವೇ ಭಾರತೀಯವೂ ಆಗುವ ವಿಶೇಷ– ಈ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿತವಾಯಿತು.

ಈ ಎಲ್ಲ ಲಕ್ಷಣಗಳು, ಈ ಕಾಲದ ಕಥೆ–ಕಾದಂಬರಿ ಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ–ರಂಗಭೂಮಿ ಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಈ ಉದ್ಯಮೇತರ ನಾಟಕ–ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಭಿನ್ನತೆ ಇದೇ ಮೂಲದ್ದು. ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವು ಯಾವುದೇ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಲಿ, ತನ್ನ ರೂಪ–ಆಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಏಕರೂಪತೆಯೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈ ಉದ್ಯಮೇತರ ನಾಟಕ–ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಪ್ರಾಂತೀಯ ವಾಗುವ ಮೂಲಕವೇ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವೂ ಆಗುವ ಹಾದಿ ಯನ್ನು ಹಿಡಿದವು; ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಭಾವುಕತೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಹಲವು ಮಾದರಿಯ 'ವಾಸ್ತವವಾದ'ಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿದವು.

ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಭೂಮಿ : ಮೊದಲ ಘಟ್ಟ

ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಒಂದು ಚಳುವಳಿ ಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ೧೯೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಾದರೂ ೧೮೫೦ರಷ್ಟು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೇ ಈ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಮುನ್ಸೂಚಿಸುವ 'ಸಾಮಾಜಿಕ' ನಾಟಕಗಳು ಬರತೊಡ ಗಿದ್ದವು. ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿಯೂ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಮುಂದೆ. ಬಂಗಾಲದ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ– ೧೮೫೪ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ರಾಮ ನಾರಾಯಣ ತರ್ಕರತ್ನ (೧೮೨೨–೮೬)ರ ಕುಲೀನ ಕುಲ ಸರ್ವಸ್ವ. ಒಬ್ಬ ಕುಲೀನ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಎಷ್ಟಾದರೂ ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಈ ಕೃತಿ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಗಳನ್ನು ಹೋಲುವ ಬಂಧದಲ್ಲಿ. ಇದಾದ ಮೇಲೆ, ೧೮೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಲಿ ಕವಿ ಮೈಖೆಲ್ ಮಧುಸೂದನ ದತ್ತ(೧೮೨೪–೭೩)ರೂ ಕೆಲವು ಪ್ರಖರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಹಸನಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಸಮಕಾಲೀನ ಸುಧಾರಕರು ಮತ್ತು ಸನಾತನಿಗಳಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಸಮನಾಗಿ ವಿಡಂಬಿಸಿದ್ದರು. ಸರಿಸುಮಾರು ಇದೇ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿಯ ಮೊದಲ 'ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರ' ಭರತೇಂದು ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ(೧೮೫೦–೮೫)ರೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಬರೆದು ಕಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಆಡಿಸತೊಡಗಿದ್ದರು. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ೨–೩ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪತ್ನಿತ್ವ, ವಿಷಮ ವಿವಾಹದಂತಹ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕವಾಗಿ ಬಂದವು. ೮೦ರ ದಶಕದ ಕನ್ನಡದ ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ, ೯೦ರ ದಶಕದ ತೆಲುಗಿನ ಕನ್ಯಾಶುಲ್ಕಮು ಇಂಥ ಇನ್ನೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳು.

ಇಂಥ ಆರಂಭದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಸರು ಮಾಡಿದ ಕೃತಿ– ಬಂಗಾಲದ ದೀನಬಂಧು ಮಿತ್ರಾ(೧೮೩೦–೭೩) ಅವರ ನೀಲದರ್ಪಣ (೧೮೬೦). ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಇದು ಒಂದು ನಾಟಕ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಘಟನೆ ಎಂದೇ

ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಸರ್ಕಾರಿ ನೌಕರನಾಗಿದ್ದ ಈ ನಾಟಕಕಾರ, ನೀಲಿತೋಟಗಳಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಧನಿಗಳಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಶೋಷಣೆಯನ್ನು ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ. ಈ ನಾಟಕವು ಎಷ್ಟು ತೀಕ್ಷ್ಣ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತೆಂದರೆ ಇದನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಪಾದ್ರಿಯೊಬ್ಬ ಜೈಲಿಗೆ ಹೋದ; ಇದರ ಪ್ರಯೋಗವೊಂದರಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸೈನಿಕರು ದಾಂಧಲೆಯೆಬ್ಬಿಸಿ ಅದನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲು ಜಿಲ್ಲಾ ಮ್ಯಾಜಿಸ್ಟ್ರೇಟರೇ ಬರಬೇಕಾಯಿತು. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಗಲಾಟೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕವು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರೂ, ಹಿನ್ನೋಟದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ, ಈ ನಾಟಕದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಗುಣವೆಲ್ಲ ಬರಿಯ ಕಥಾವಸ್ತುವಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಲ್ಲೂ ಈ ನಾಟಕವು ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿತ್ತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ– ಈ ನಾಟಕದ ಉತ್ತುಂಗದ ಸನ್ನಿವೇಶವೊಂದರ ಕೆಲವು ಸಾಲುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ. ಒಬ್ಬ ಪ್ಲಾಂಟರ್ ರೈತರ ಹುಡುಗಿಯೊಬ್ಬಳನ್ನು ಬಲಾತ್ಕರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭ ಇದು:

"ರೋಗ್ : ಮುದ್ದು, ಮುದ್ದು, ನನ್ನ ಹತ್ತಿರ ಬಾ.

ಕ್ಷೇತ್ರೋಮೊನಿ : ಸಾಹೇಬ್, ನೀವು ನನ್ನ ತಂದೆ. ಬಿಡಿ ನನ್ನನ್ನು (ಕೈಹಿಡಿದು ಬೇಡುತ್ತ) ಬಿಡಿ ನನ್ನನ್ನು, ನೀವು ನನ್ನ ತಂದೆ.

ರೋಗ್ : ನಾನು ನಿನ್ನ ಮಗುವಿನ ತಂದೆಯಾಗಬೇಕೆಂದಿದ್ದೇನೆ. ಹಾಸಿಗೆಗೆ ಬರದಿದ್ದರೆ ನಿನ್ನ ಹೊಟ್ಟೆಗೆ ಒದೆಯುತ್ತೇನೆ.

ಕ್ಷೇತ್ರೋಮೊನಿ : ಅಯ್ಯೋ. ನನ್ನ ಮಗು ಸಾಯುತ್ತದೆ. ಬಿಡಿ ನನ್ನನ್ನು, ನಾನು ಬಸುರಿ.

ರೋಗ್ : (ಅವಳ ಬಟ್ಟೆ ಹರಿಯುತ್ತ) ನಿನ್ನನ್ನು ಬತ್ತಲೆ ಮಾಡದೆ ನಿನಗೆ ನಾಚಿಕೆ ಬಿಡದು.

ಕ್ಷೇತ್ರೋಮೊನಿ : ಸಾಹೇಬ್. ನಾನು ನಿಮ್ಮ ತಾಯಿ. ನನ್ನ ಬಟ್ಟೆ ಸೆಳೆಯಬೇಡಿ. ನೀವು ನನ್ನ ಮಗ. ನನ್ನ ಬಟ್ಟೆ ಸೆಳೆಯಬೇಡಿ.."[೧]

೭.೨೧. ಗಂಧರ್ವ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯು ೧೯೧೯ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಏಕಚ್ ಪ್ಯಾಲಾ ಪ್ರಯೋಗ (ಚಿತ್ರ : ದಿ/ ಡಿ. ಜಿ. ಗೋಡ್ಸೆ ಸಂಗ್ರಹ : ಎನ್.ಸಿ.ಪಿ.ಎ., ಮುಂಬಯಿ)





೭.೨೨. ಶಿಶಿರಬಾಧುರಿಯವರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ 'ಶ್ರೀ ಶ್ರೀ ಬಿಷ್ಣುಪ್ರಿಯಾ' ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯ; ಬಲಕ್ಕಿರುವವರು ಶಿಶಿರಬಾಧುರಿ. (ಚಿತ್ರ : ನಾಟ್ಯಶೋಧ ಸಂಸ್ಥಾನ್, ಕಲ್ಕತ್ತಾ)

ಈ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವಂತೆ, ಈ ಕಾಲದ 'ಸಾಮಾಜಿಕ' ನಾಟಕಗಳೆಲ್ಲವೂ ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿದ್ದವು; ಬಂಧ-ಪ್ರಸ್ತುತಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಂಥದೇ ಸ್ಥಿತಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ವೈವಿಧ್ಯ ಈ ಕಾಲದ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ, ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಬಂದಿದ್ದು ಸಂಗೀತನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ. ಮುದುಕನನ್ನು ಮದುವೆಯಾಗಬೇಕಾದ ಒತ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕುವ ಹುಡುಗಿಯೊಬ್ಬಳ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಜಿ.ಬಿ. ದೇವಳರ ಶಾರದಾ(೧೮೯೯) ನಾಟಕದಲ್ಲೇ ಆಗಲಿ, ಅಥವಾ ಕುಡಿತದ ಅನರ್ಥಗಳನ್ನು ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆ ನಿರೂಪಿಸುವ ಆರ್.ಜಿ. ಗಡಕರಿಯವರ ಏಕಚ್‌ಪ್ಯಾಲಾ (೧೯೨೦)ದಲ್ಲೇ ಆಗಲಿ– ವಸ್ತು ಮಾತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕವಾದದ್ದು. ಉಳಿದಂತೆ ಅವು, ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳು.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೂಡಾ, ಈ ಸ್ಥಿತಿ ಭಿನ್ನವಾಗೇನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ದಶಕಗಳಲ್ಲೇ ಹಲವಾರು ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ನಾಟಕ ತಂಡಗಳೇನೋ ಆರಂಭಗೊಂಡವು: ೧೯೦೯ರಲ್ಲಿ ಕಾಶಿಯ ಭರತೇಂದು ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಸ್ಥಾಪನೆಯಾದರೆ ಬೆಂಗಳೂರಲ್ಲಿ ಅದೇ ವರ್ಷ ಅಮೆಚೂರ್ ಡ್ರಮಾಟಿಕ್ ಅಸೋಸಿಯೇಶನ್ ಹುಟ್ಟಿತು. ೧೯೧೩ರಲ್ಲಿ ನೋರಾ ರಿಚಾರ್ಡ್ಸ್ ಎಂಬಾಕೆ ಪಂಜಾಬಿನಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದಳು. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ನಾಟ್ಯಮನ್ವಂತರವೆಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಹವ್ಯಾಸಿ ಸಂಘಟನೆ ೧೯೩೨ರಲ್ಲಿ ಜನ್ಮತಾಳಿತು. ಈ ಸಂಘಟನೆಗಳು ತಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶ, ಧೋರಣೆಗಳಲ್ಲೇನೋ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದವು. ಆದರೆ, ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಂಪೆನಿನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯಾದ ರಂಗರೂಪಕವೊಂದನ್ನು ಅವಿನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ.

ಈ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ, ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಬದಲಾವಣೆಯ ಅಪೇಕ್ಷೆ ಕಾಣತೊಡಗಿತ್ತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ೧೯೨೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಲದ ಕಂಪೆನಿ ನಟ-ನಿರ್ದೇಶಕ ಶಿಶಿರ ಬಾಧುರಿ (೧೮೮೯–೧೯೫೯) ಆ ನಾಟಕ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಹಲವಾರು ರೀತಿಗಳಿಂದ ಸುಧಾರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸತೊಡಗಿದ್ದ. ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಮತ್ತು ವೇಷಭೂಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಆತ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಿಖರತೆಯನ್ನು ಬಯಸಿದ; ನಟರನ್ನು ಕೆಳಮುಖದಿಂದ ಬೆಳಗಿಸುವ ಫುಟ್‌ಲೈಟುಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ವಿವಿಧಕೋನಗಳ ಬೆಳಕಿನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ; ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ಲಾಟ್‌ಫಾರ್ಮುಗಳನ್ನು

ಬಳಸಿ ನೋಡಿದ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟೂ ವಾಸ್ತವದ ಲೇಪ ಕೊಟ್ಟ. ಅತ್ಯಂತ ಭಾವೋತ್ಕಟ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ತಟ್ಟನೆ ಅಂತರ್ಮುಖಿಯಾಗುವ ಈತನ ಅಭಿನಯತಂತ್ರವು ಆಗಲೇ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯೆನ್ನುವಂತಿತ್ತು.

ಇಂತಹ ಅರೆಬರೆ ವಾಸ್ತವಗಳನ್ನು ಮೀರಿ, ಭಾರತದ ವಿವಿಧ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳು 'ವಾಸ್ತವವಾದ'ಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರ ಬಂದಿದ್ದು ೧೯೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ. ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಒಂದುಕಡೆಯಿಂದ, ಇಬ್ಸೆನ್, ಷಾ, ಗಾಲ್ಸ್‌ವರ್ದಿಯಂತಹ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರ ಪರಿಚಯ ಇಲ್ಲಿಯವರಿಗೆ ಆಗತೊಡಗಿತ್ತು. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ವೈಭವ ಇಳಿದು ಆ ಪ್ರಕಾರದ ಚಮತ್ಕಾರವು ಕೃತಕ ತೋರಿಕೆಯೆಂದು ಕಾಣತೊಡಗಿತ್ತು. ಇಂತಹ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ, ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಬಹುತೇಕ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆಲೇ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಕಾರರ ಉಬ್ಬರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ನಾಟಕಗಳ ಸೀಮಿತವಲಯದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡವು. ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಕಾಲವನ್ನು 'ವಾಸ್ತವವಾದಿ' ಘಟ್ಟವೆಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದಾದರೆ, ಅದು ಈ ಕಾಲಬಿಂದು.

ಆದರೆ, ಈ 'ವಾಸ್ತವವಾದಿ' ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡಾ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ರಂಗಭೂಮಿ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ತುದಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡ ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಮ್ಮಿನ ಮಾದರಿಗೆ ತಲುಪಲೇ ಇಲ್ಲ– ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ವಾಸ್ತವರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ವಾಸ್ತವ ವೇಷಭೂಷಣ–ಪ್ರಸ್ತುತಿಗಳು ರೂಢಿಗೆ ಬಂದರೂ ಉಳಿದ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪು ಪರದೆ, ಸಾದಾ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗಳೇ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಅಭಿನಯದಲ್ಲೂ ಅಷ್ಟೆ– ಕೆಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟರು, ವಾಸ್ತವಾಭಿನಯದ ಮೇಲ್ಮೈ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಕರಗತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಮೂಲತಃ ಅವರು, ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಭಾವತೀವ್ರತೆ, ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗಳನ್ನು ಬಿಡಲಾರದವರಾಗಿದ್ದರು. ಹಾಗೂ, ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಈ ಕಾಲದ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಯು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶಿಸ್ತಿನ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಲೇ ಇಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಭೂಮಿಯು, ತನ್ನ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟದ ಈ ಉತ್ತುಂಗದ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಇನ್ನೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿತು.

ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ರಂಗಚಳುವಳಿ : ಇಪ್ಟಾ

ಇಂಥ 'ಹವ್ಯಾಸಿ ವಾಸ್ತವವಾದ'ದ ಸ್ಥಿತಿಯಿಂದ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಮಜಲಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆ ೩೦–೪೦ರ ದಶಕದ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ರಂಗಚಳುವಳಿಗೆ ಸಲ್ಲಬೇಕು. ಈ ಚಳುವಳಿಯ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಸಂಸ್ಥೆ– ಇಪ್ಟಾ ಅರ್ಥಾತ್, ಇಂಡಿಯನ್ ಪೀಪಲ್ಸ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಅಸೋಸಿಯೇಶನ್. ಈ ಎಡಪಂಥೀಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಘಟನೆಯು ಈ ದಶಕಗಳ ಒಟ್ಟೂ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಹವಾಮಾನದ ಫಲ. ಅಸಹಕಾರ ಚಳುವಳಿಗಳ ಉತ್ಸಾಹ, ಹಲವು ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರುಬಿಡತೊಡಗಿದ ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟ್ ಪಕ್ಷ ಮತ್ತು ಅಂತರ್ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಧ್ರುವೀಕರಣಗೊಂಡ ಫ್ಯಾಸಿಸ್ಟ್ ವಿರೋಧಿ ಶಕ್ತಿಗಳು– ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ ಇಪ್ಟಾದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದವು. ಜತೆಗೆ, ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವೈಫಲ್ಯ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸೀಮಿತ ವ್ಯಾಪ್ತಿ– ಇವೆರಡನ್ನೂ ಮೀರಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೂ ಈ ಚಳುವಳಿ ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು.

ಇಪ್ಟಾ ಸಂಘಟನೆಯ ಬೀಜವನ್ನು ೧೯೩೬ರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಲೇಖಕರ ಒಕ್ಕೂಟ ಎಂಬ ಸಂಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಎಂಬ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ– ವರ್ತಮಾನದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಚಿಕಿತ್ಸಕವಾಗಿ ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಈ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಜನರನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನವನ್ನು ಈ ಸಂಘಟನೆಯು ಕೊಟ್ಟುಕೊಂಡಿತು. ಇದೇ ಮುಂದೆ, ಇಪ್ಟಾದ ಧೋರಣೆಯೂ ಆಯಿತು. ೧೯೩೬ರಿಂದ ೪೩ರ ನಡುವೆ, ಈ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ಚಳುವಳಿಯು ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ಸಿನ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಿರೋಧಿ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಬೇಕೆ ಅಥವಾ ಅಂತರ್ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಫ್ಯಾಸಿಸ್ಟ್ ವಿರೋಧಿ ನಿಲುವನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸಬೇಕೆ– ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ನಡೆಸಿತು. ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ರಷಿಯಾವೂ ಜರ್ಮನಿಯ ವಿರುದ್ಧ ನಿಂತಾಗ, ಈ ಸಂಘಟನೆಯು ಫ್ಯಾಸಿಸ್ಟ್ ವಿರೋಧಿ ನಿಲುವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿತು. ಆಗಲೇ, ಭಾರತದ ಕಮ್ಯೂನಿಸ್ಟ್ ಪಕ್ಷದ ಮೇಲಿನ ನಿಷೇಧವೂ ರದ್ದಾಗಿ, ೧೯೪೩ರ ಮುಂಬಯಿಯ ಸಮಾವೇಶವೊಂದರಲ್ಲಿ, ಇಪ್ಟಾ ವಿಧ್ಯುಕ್ತವಾಗಿ ಉದ್ಘಾಟನೆಗೊಂಡಿತು.

ಆರಂಭದ ಈ ಗೊಂದಲಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ೧೯೪೩–೪೭ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಇಪ್ಟಾವು ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರವ್ಯಾಪಿ ಆಂದೋಲನವನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿದ್ದು ಮತ್ತು ಈ ಆಂದೋಲನವು ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳ

ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದ್ದು ನಿರ್ವಿವಾದದ ಸಂಗತಿಗಳು. ಮುಂದೆ, ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತಿತರ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಸರು ಮಾಡಿದ ಹಲವು ಕಲಾವಿದರು– ರವಿಶಂಕರ್, ಕೆ.ಎ. ಅಬ್ಬಾಸ್, ಹರೀಂದ್ರ ನಾಥ ಚಟ್ಟೋಪಾಧ್ಯಾಯ, ಉದಯಶಂಕರ್, ಶಂಭುಮಿತ್ರ ಇತ್ಯಾದಿ ಅಸಂಖ್ಯ ಕಲಾವಿದರು– ತಮ್ಮ ಕಲಾಜೀವನವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇ ಇಪ್ಟಾದ ವಿವಿಧ ಶಾಖೆಗಳಲ್ಲಿ. ರಂಗ ಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ, ಈ ಆಂದೋಲನದಲ್ಲಿ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ನಡೆದವು.[೨] ಒಂದು– ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಬೀದಿನಾಟಕದ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು– ಮುಂಬಯಿ, ಕಲ್ಕತ್ತಾ ದಂತಹ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಒಲವಿನ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು. ಈ ಎರಡೂ ಮಾದರಿಯ ಒಂದೆರಡು ಪ್ರಮುಖ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನಾವೀಗ ನೋಡಬೇಕು.

ಆಂಧ್ರ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ಹಿಂದಿ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಇಪ್ಟಾ ಶಾಖೆಗಳು ಜಾನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳ ಕುತೂಹಲ ಕಾರಿ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತೋರಿಸಿದವು. ಉದಾ ಹರಣೆಗೆ– ಆಂಧ್ರದ ಒಂದು ಇಪ್ಟಾ ಪ್ರಯೋಗ ಬುರ್ರಕಥಾ ವನ್ನು ಬಳಸಿ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯದ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿತು. ಬುರ್ರಕಥಾದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಕಥಾಕಾರ, ಒಬ್ಬ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕೋಡಂಗಿ– ಮೂವರೂ ಸೇರಿ ಹಾಡುಗಳೊಂದಿಗೆ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇಪ್ಟಾದ ಈ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕಥಾಕಾರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಯೋಧನೊಬ್ಬನ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ; ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ದಮನಗಳನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಲೇ ಆತ, ಫ್ಯಾಸಿಸ್ಟ್ ಶಕ್ತಿಗಳು ಅದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಭಯಂಕರವೆಂದು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಈ ನಡುವೆ ಕೋಡಂಗಿ ಬಾಯಿ ಹಾಕುತ್ತ ಈ ಕಥಾಕಾರ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಏಜೆಂಟನೆಂದು ಚುಚ್ಚುತ್ತಿದ್ದ. ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕಾರ, ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಥೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ಬರ್ಮಾ–ಮಲಯಾ–ಚೀನಾಗಳಲ್ಲಿ ಫ್ಯಾಸಿಸ್ಟರು ನಡೆಸಿದ ಅತ್ಯಾಚಾರದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ. ಹೀಗೆ, ರಂಜಕ ಕಥಾನಕದಲ್ಲೇ ರಾಜಕೀಯ ಚರ್ಚೆಯೂ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ತಮಾಷಾವನ್ನು ಬಳಸಿ ಕೊಂಡ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಯೋಗ 'ಅಕ್ಲೇಚೀ ಗೋಷ್ಟ' ನಾಟಕ ದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹಳ್ಳಿಯ ಗಿರವಿ ಅಂಗಡಿಯವ ಮತ್ತು ಗೌಳಿಗ ಸೇರಿ ದಡ್ಡ ಹಳ್ಳಿಗನೊಬ್ಬನನ್ನು ಮೋಸ ಮಾಡುವ ಕಥೆಯಿತ್ತು. ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಆ ಹಳ್ಳಿಗ ತನ್ನ ಹಳ್ಳಿ ಚಾಲಾಕಿಯನ್ನೇ ಬಳಸಿ ಆ ಇಬ್ಬರು ಮೋಸಗಾರರಿಗೂ ಬುದ್ಧಿ ಕಲಿಸುತ್ತಿದ್ದ.

ಈ ಮಾದರಿಯ ಅಸಂಖ್ಯ ವೈವಿಧ್ಯಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಗಳನ್ನು ಇಪ್ಟಾದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಂಚಾರದ ಶಾಖೆಗಳು ಆಡುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಮುಂಬಯಿ ಮತ್ತು ಕಲ್ಕತ್ತಾದ ಶಾಖೆಗಳು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಒಲವಿನ ಕಿರು– ದೀರ್ಘ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಹಿಟ್ಲರನ ಬಗ್ಗೆ, ಕಾಲರಾದ ಬಗ್ಗೆ, ಬರಗಾಲದ ಬಗ್ಗೆ, ರೈತರ ಕಷ್ಟ ಕೋಟಲೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದ ಈ ಕಿರು ನಾಟಕಗಳು ವಾಸ್ತವ ವಾದಿ ದೃಶ್ಯಗಳಾಗಿದ್ದವು ಅಥವಾ ಪ್ರಹಸನದ ತುಣುಕು ಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಇಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಾದದ್ದು ನಬಾನ್ನ ಎಂಬ ಪೂರ್ಣಾವಧಿಯ ಬಂಗಾಲಿ ನಾಟಕ. ಬಿಜೋನ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯ(೧೯೧೭–೭೮) ಮತ್ತು ಶಂಭುಮಿತ್ರ (೧೯೧೫–೯೭) ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ, ಬಿಜೋನ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ನಾಟಕ ಇಪ್ಟಾದ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾತ್ರವೇ ಅಲ್ಲ, ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮೈಲಿಗಲ್ಲು ಎಂದು ಪರಿಣತವಾಗಿದೆ.

೧೯೪೪ರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ನಬಾನ್ನ – ಹೊಸ ಸುಗ್ಗಿ – ನಾಟಕವು ೪೩ರಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಲವು ಕಂಡ ಭೀಕರ ಬರಗಾಲ ವನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ಬರದ ಬೇಗೆ ತಾಳಲಾರದೆ ಹಳ್ಳಿಗರ ಒಂದು ಗುಂಪು ಕೆಲಸ ಹುಡುಕುತ್ತ



೭.೨೩. ಇಪ್ಟಾದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಯೋಗ – ನಬಾನ್ನ
ನಿರ್ದೇಶನ : ಬಿಜೋನ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಶಂಭುಮಿತ್ರ
(ಚಿತ್ರ : ನಾಟ್ಯಶೋಧ ಸಂಸ್ಥಾನ್, ಕಲ್ಕತ್ತಾ)

ಕಲ್ಕತ್ತೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆ ಮಹಾನಗರ ಅವರಿಗೆ ಭಿಕ್ಷಾಟನೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರಾವ ದಾರಿಯನ್ನೂ ತೋರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂಥ ದುರ್ಭರ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತ ಈ ಗುಂಪು, ನಿಧಾನವಾಗಿ, ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ಈ ಬರಗಾಲವು ನೈಸರ್ಗಿಕ ವಿಪತ್ತಲ್ಲ, ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತ ದುರಂತ ಎಂಬ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅರಿವು ಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಈ ಹೊಸ ಅರಿವಿನೊಂದಿಗೆ, ಹೊಸ ಸುಗ್ಗಿಯ ಆಶಾವಾದವನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು, ಈ ತಂಡ ಊರಿಗೆ ತಿರುಗಿ ಹೊರಡುತ್ತದೆ. ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೇ ಕಾಣಿಸುವಂತೆ, ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಥೆಯೇನೂ ಇಲ್ಲ; ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರವೂ ಇಲ್ಲ. ಇಡಿಯ ಬಂಗಾಲದ ನಿರ್ಗತಿಕ ರೈತರನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಒಂದು ಗುಂಪು ಇಲ್ಲಿ ನಾಯಕ. ಅವರ ದುರ್ಭರ ಬದುಕಿನ ವಾಸ್ತವ ಘಟನೆಗಳೇ ಈ ನಾಟಕದ ಕಥಾನಕ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು, ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಮೊದಲ 'ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕ'.

ಈ ನಾಟಕದ ಇಪ್ಟಾ ಪ್ರಯೋಗವೂ ಕೂಡಾ ಇಂಥ ವಾಸ್ತವಚಿತ್ರಣವನ್ನೇ ತನ್ನ ಮುಖ್ಯಶಕ್ತಿಯಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು– ಎಂದು ದಾಖಲೆಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಹಳ್ಳಿಗರ ಆಡುಭಾಷೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವರಗಳು, ಯಾವುದೇ ಅಲಂಕಾರವಿಲ್ಲದ ಚಲನೆ, ನಡಾವಳಿಗಳು, ಮಹಾನಗರದ ರಸ್ತೆಬದಿಯ ವಾಸ್ತವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು– ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಈ ಪ್ರಯೋಗವು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಅಭಿನಯಕಾರರಲ್ಲಿ ಹಲವರು ಅನನುಭವಿಗಳಾಗಿದ್ದರೂ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಅರಿತವರಾಗಿದ್ದರು. ನಿರ್ದೇಶಕ ಶಂಭುಮಿತ್ರ ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವರಗಳಿಗೂ ಗಮನ ಕೊಟ್ಟು ಇಡಿಯ ನಾಟಕದ ಕಟ್ಟಡವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ್ದರು. ಈ ಎಲ್ಲ ಹೊಸತನಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗವು ಕಲ್ಕತ್ತಾದಲ್ಲಿ ಅಸಾಧಾರಣ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೂ ಮೀರಿಸಿದ ಜನಪ್ರಿಯತೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳು ಈ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಒದಗಿಬಂದವು. ಕೆಲವೇ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ, ಈ 'ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವವಾದ' ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ರಂಗಮಾರ್ಗವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಯಿತು.

ಇಂಥ ಹೊಸ ಹಾದಿಯೊಂದನ್ನು ತೋರಿಸಿದ ನಬಾನ್ನ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಇಪ್ಟಾ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಘರ್ಷಣೆಗೆ ನಾಂದಿಯಾಯಿತು– ಎನ್ನುವುದು ಇತಿಹಾಸದ ವಾಸ್ತವ. ಕಲೆಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಕಲಾಮಾರ್ಗಗಳಿಗೂ ಇರಬೇಕಾದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತ ಒಂದು ಚರ್ಚೆ ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಯಿತು; ಅದೇ ಮುಂದೆ, ಶಂಭುಮಿತ್ರ ಮತ್ತು ಬಿಜೊನ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯರಂತಹ 'ಕಲಾವಿದರ' ಮತ್ತು ಇಪ್ಟಾದ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಮೇಲುಸ್ತುವಾರಿ ನಡೆಸಿದ್ದ 'ಕಾರ್ಯಕರ್ತರ' ನಡುವೆ ಭಾರೀ ಜಗಳವಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿತು. ಇದರ ಜತೆಗೆ, ಇಪ್ಟಾದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಇದ್ದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದಿ ಮತ್ತು ಎಡಪಂಥೀಯರ ನಡುವಿನ ಘರ್ಷಣೆಗಳೂ ಸೇರಿ ಇಪ್ಟಾವು ಹಲವು ತುಣುಕುಗಳಾಗಿ ಸಿಡಿಯುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಹಾಗಾಗಿ, ಭಾರತ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಇಪ್ಟಾ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಸಂಘಟನೆಯ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಕೆಲವೇ ಶಾಖೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಮಕಾವಾಸ್ತೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಹೊಸ್ತಿಲಲ್ಲಿ

ಇಪ್ಟಾದ ಉಬ್ಬರವು ಬರೀ ನಾಲ್ಕೈದು ವರ್ಷ ಮಾತ್ರವೇ ಇದ್ದರೂ, ಅದು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಮೇಲೆ ಮಾಡಿದ ಪರಿಣಾಮ ಅಸಾಧಾರಣವಾದದ್ದು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಅದು ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಚಳುವಳಿಗೆ ಹಲವಾರು ಹೊಸ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಕಲಿಸಿತು– ರಂಗಭೂಮಿಗಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನದು ತೋರಿಸಿತು; ಉದ್ಯಮೇತರವಾಗಿದ್ದೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗುವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಕಾಣಿಸಿತು; ಬೀದಿನಾಟಕ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿತು; ಜಾನಪದ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಬಳಸುವ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿತು ಮತ್ತು ಇವೆಲ್ಲದರ ಮೂಲಕ ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ವೃತ್ತಿಪರತೆಯನ್ನು ಹೇಗೆ ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಸಾಧಿಸಿತೋರಿಸಿತು. ೧೯೪೭ರಿಂದ ಮುಂದಿನ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ರಂಗತಂಡಗಳು ಇಂಥ ಪಾಠವನ್ನು ಕಲಿತಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರಂಗಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಅಂಥ ಒಂದೆರಡು ತಂಡಗಳನ್ನು ನಾವೀಗ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಮೊದಲನೆಯದು– ೧೯೪೮ರಲ್ಲಿ ಶಂಭುಮಿತ್ರರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಬಂಗಾಲಿ ತಂಡ, ಬಹುರೂಪಿ. ಶಂಭುಮಿತ್ರರು ಇಪ್ಟಾದಿಂದ ಸಿಡಿದು ಬಂದು ಈ ತಂಡವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರೂ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಅವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದು ಇಪ್ಟಾ ಮಾದರಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನೇ. ಆದರೆ, ಇಪ್ಟಾಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಈ ತಂಡವು ರಂಗಮಾಧ್ಯಮದ ಮೇಲೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟಿತು. ಪ್ರಯೋಗದ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ನಿಖರವಾಗಿ ಯೋಜಿಸಿ, ಅದನ್ನು



೭.೨೪. ಬಹುರೂಪಿ ತಂಡವು ೧೯೬೧ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ 'ಕಾಂಚನ್‌ರಂಗ' ನಾಟಕ. ಕುರ್ಚಿಯಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿರುವವರು ಶಂಭುಮಿತ್ರ. (ಚಿತ್ರ : ನಾಟ್ಯಶೋಧ ಸಂಸ್ಥಾನ್, ಕಲ್ಕತ್ತಾ)

ಒಂದು ನಿರ್ದೇಶನ ಕಲ್ಪನೆಯಡಿ ಹೊಂದಿಸುವ ಮಾಧ್ಯಮ ನಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಈ ತಂಡವು ತನ್ನ ಮೊದಲಿನ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

೧೯೫೧ರಲ್ಲಿ ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರ ಕಾದಂಬರಿ 'ಚಾರ್ ಅಧ್ಯಾಯ'ದ ರೂಪಾಂತರವೊಂದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ಬಹುರೂಪಿ ತಂಡಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೊಸ ದಿಕ್ಕು ಸಿಕ್ಕಿತು. ಠಾಕೂರರ 'ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಮೂಲಕವೇ ತಾನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ 'ಭಾರತೀಯ' ರಂಗರೂಪಕವೊಂದನ್ನು ಆವಿಷ್ಕರಿಸಿಕೊಂಡೆ- ಎಂದು ಶಂಭುಮಿತ್ರ ಲೇಖನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.[೩] ಮುಂದಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುರೂಪಿ ಮತ್ತು ಠಾಕೂರ್ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಬಂಧವು ಮಾಸ್ಕೊ ಆರ್ಟ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಮತ್ತು ಚೆಕಾಫನ ಸಂಬಂಧದಂತೆಯೇ ಹೊಸ ದಿಗಂತವನ್ನು ತೆರೆಯಲಿಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಅದುವರೆಗೂ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದ ಐದು ಠಾಕೂರ್ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ ಬಹುರೂಪಿಯು ಇವತ್ತಿಗೂ ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆಯಾಗಿ ಉಳಿದಿರುವ ಹೊಸ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ತೋರಿಸಿತು.

ಬಹುರೂಪಿ ತಂಡದ ಇನ್ನೊಂದು ದಿಕ್ಕು- ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ ಹಾಗೂ ರೂಪಾಂತರಗಳ ಪ್ರಯೋಗ. ಎನಿಮಿ ಆಫ್ ದಿ ಪೀಪಲ್, ಡಾಲ್ಸ್‌ಹೌಸ್, ಈಡಿಪಸ್- ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ ಬಹುರೂಪಿಯು "ತನ್ನ ನೆಲದಲ್ಲಿ ಬೇರುಬಿಟ್ಟ ಜತೆಗೇ ಸ್ಥಳೀಯ ಮತ್ತು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ ಮೀರಿ ಬೆಳೆಯುವ" ರಂಗರೂಪಕವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿತೆಂದು

ವಿಮರ್ಶಕನೊಬ್ಬ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ.[೪] ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬಹುರೂಪಿಯ ಈಡಿಪಸ್ ಪ್ರಯೋಗವೂ ಬಂಗಾಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುರೂಪಿಯ ಕೇಂದ್ರ ಶಕ್ತಿ– ನಿರ್ದೇಶಕ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಟ– ಶಂಭುಮಿತ್ರ. ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ನಟರಲ್ಲಿ ಈತ ಒಬ್ಬರೆಂದು ಇವರ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದವರೆಲ್ಲರೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ೧೯೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಉದ್ಯಮರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೇ ತಮ್ಮ ಅಭಿನಯದ ಬದುಕನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ ಶಂಭುಮಿತ್ರ ಮುಂದೆ, ಇಪ್ಟಾದ ಅನುಭವವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಬಹುರೂಪಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿಯು ಅತ್ತ 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ'ವೂ ಆಗಿದ್ದ ಇತ್ತ 'ವಾಸ್ತವವಾದಿ'ಯೂ ಆಗಿದ್ದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂಶ್ಲೇಷಣೆಯಾಗಿತ್ತು. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನಟನಿಗಿರಬೇಕಾದ ದೇಹ, ಧ್ವನಿ, ಗಾಂಭೀರ್ಯಗಳ ಸಂಪತ್ತೂ ಅವರಿಗಿದೆ; ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಟನ ಅಂತರಂಗ ಸಾಧನೆಯ ಶಕ್ತಿಯೂ ಇದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವಗಳೆರಡನ್ನೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಹೊಮ್ಮಿಸಲು ಅವರು ಶಕ್ತರಾದರು. ಅವರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ–

"ಇವತ್ತಿನ ನಟನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಉಳಿದಿರುವ ಏಕೈಕ ಮಾರ್ಗವೆಂದರೆ, ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತನ್ನ ಆತ್ಮಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು; ಖಾಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಇಡಿಯ ಶರೀರವನ್ನು ಬಳಸಿ ಅಭಿನಯಿಸುವುದು. ಇದರಿಂದ ಅವನ ಚಲನೆಗಳು ಸುಂದರವಾಗುತ್ತವೆ, ಕಾವ್ಯ ಅವನಿಗೆ ದಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಸಂವೇದನಾಶೀಲ ಶರೀರದ ಮೂಲಕ ಆತ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಸಮೀಪಿಸಬೇಕು, ವಾಸ್ತವದ ಸೀಮೆಯನ್ನು ಸ್ಪರ್ಶಿಸುವಷ್ಟು ಹತ್ತಿರಕ್ಕೆ ತಲುಪಬೇಕು. ಒಳ್ಳೆಯ ಬಂಗಾಲಿ ಕಾವ್ಯ ನಿತ್ಯದ ಮಾತಿನ ಸಮೀಪ– ಅದನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಯೇ ಬಿಟ್ಟಿತೇನೋ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಸಮೀಪ– ಬರುತ್ತದೆಯಲ್ಲ, ಹಾಗೆ."[೫]

ಈ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಸತ್ಯ–ಸೌಂದರ್ಯ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ–ವಾಸ್ತವಗಳ ಸಮೀಕರಣವೇ ಶಂಭುಮಿತ್ರರ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯ ಕೇಂದ್ರಪ್ರತಿಮೆ. ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಇದು, ಈ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಆಶಯವೂ ಹೌದು.

ಬಹುರೂಪಿ ತಂಡವು ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಾಧನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ಇತ್ತ ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಮರಾಠಿ, ಹಿಂದಿ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೊಸ ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗತಂಡಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದದ್ದು– ಪೃಥ್ವಿರಾಜ್‌ಕಪೂರ್ (೧೯೦೬–೭೨)ರ ನೇತೃತ್ವದ ಪೃಥ್ವಿ ಥಿಯೇಟರ್ಸ್. ೪೦ರ ದಶಕದಲ್ಲೇ ಆರಂಭವಾದ ಈ ತಂಡವು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಾಧ್ಯಮ ನಿಷ್ಠೆ ಮತ್ತು ಪ್ರವಾಸ–ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿಪರತೆಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಆರ್ಥಿಕ ಏರುಪೇರುಗಳಿಗೆ ಜಗ್ಗದೆ ದೂರದೂರದ ಊರುಗಳಿಗೆ ಹೋಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಕೊಟ್ಟ ಈ ತಂಡವೇ ಹಿಂದಿ ಪ್ರದೇಶದ ಮೊದಲನೆಯ ಆಧುನಿಕ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ.



೭.೨೫. ಶ್ರೀರಾಮಲಾಗೂ ಅಭಿನಯಿಸಿದ 'ನಟಸಾಮ್ರಾಟ್' (೧೯೭೦) ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯ (ಚಿತ್ರ : ಎನ್.ಸಿ.ಪಿ.ಎ., ಮುಂಬಯಿ)

ಇದಲ್ಲದೆ, ಪೃಥ್ವಿ ತಂಡದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಗುಣ– ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ. ಈ ತಂಡವು ೪೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೇ ನೋಡಿ– ದೀವಾರ್ ಎಂಬ ನಾಟಕ ಹಿಂದು – ಮುಸ್ಲಿಂ ಸಮುದಾಯಗಳ ನಡುವಿನ ಗೋಡೆಯನ್ನು ಕೆಡವಬೇಕೆಂಬ ಆಶಯವುಳ್ಳದ್ದು; ಪಠಾಣ್ ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಡಿಪ್ರದೇಶದ ಹಿಂದು–ಮುಸ್ಲಿಂ ಕುಟುಂಬಗಳೆರಡರ ನಡುವಿನ ವಿಶ್ವಾಸ ವರ್ಣಿತವಾಗಿದೆ; ಗದ್ದಾರ್ ಎಂಬ ನಾಟಕವು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ ಮತ್ತು ಮೂಲಭೂತ ವಾದಗಳ ನಡುವೆ ತೊಳಲಾಡುವ ಮತ್ತು ಕಡೆಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆಯನ್ನೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಮುಸಲ್ಮಾನನೊಬ್ಬನ ಕಥೆ. ಈ ಕಥೆಗಳಲ್ಲೇ ಸೂಚಿತವಾಗುವಂತೆ ತುಸು ಸರಳೀಕೃತ ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾದ ಕಡೆಗೆ ಒಲವಿರುವ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಈ ತಂಡ ತನ್ನ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿತು.

ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಮುಂಬಯಿಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೊಸ ತಂಡಗಳು, ನಟರು, ನಿರ್ದೇಶಕರು ಆಗಲೇ ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸತೊಡಗಿದ್ದರು. ಕಮಲಾದೇವಿ ಚಟ್ಟೋಪಾಧ್ಯಾಯ ಅವರು ಇಪ್ಟಾದ ಮಾದರಿಯನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡ, ಆದರೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯವಾದಿ ಒಲವಿನ, ಇಂಡಿಯನ್ ನ್ಯಾಶನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಎಂಬ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದರು. ಆಗಷ್ಟೇ ಪರಿಚಿತರಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಶ್ರೀರಾಮಲಾಗೂ ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಅಭಿನಯವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸತೊಡಗಿದ್ದರು. ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ತರಬೇತಿ ಪಡೆದು ಮರಳಿದ ಇಬ್ರಾಹಿಂ ಅಲ್ಕಾಜಿಯವರು ಸತ್ಯದೇವ ದುಬೆಯವರೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿ ಥಿಯೇಟರ್ ಯುನಿಟ್ ಎಂಬ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ತಂಡವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದರು. ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ, ಮಾಧ್ಯಮನಿಷ್ಠೆ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿಪರತೆಗಳು ಸಮಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದವು.

ತಮ್ಮ ಒಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ, ಶಂಭುಮಿತ್ರ ಅವರು, ಈ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಒಟ್ಟೂ ಹುಡುಕಾಟವನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ:

"ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಬಳಿಕ ನಾವು ನಮ್ಮನ್ನು ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗಿ ಆವಿಷ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಯಸಿದೆವು. ಪುರಾತನ ಭಾರತದ ಅದ್ಭುತ ನಾಗರಿಕತೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ಹೆಮ್ಮೆಯೇನೋ ಇತ್ತು. ಆದರೆ, ಆ ಪುರಾತನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಈ ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಬರುವಂಥದಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಕೈಗಾರಿಕೆಗಳು ಯುರೋಪಿಯನ್ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದಂತೆ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಅದೇ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅನುಕರಿಸಬೇಕೆ? ಅಥವಾ, ವಿಚಕ್ಷಣೆಯನ್ನು ಬಳಸಿ ನಾವು ಕೆಲವನ್ನು ಆಯ್ದು ಇನ್ನು ಕೆಲವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಬೇಕೆ? ಈ ಆಯ್ಕೆ ಅಥವಾ ನಿರಾಕರಣೆಗೆ ಏನು ಮಾನದಂಡ? ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾವಿದರಾಗಬೇಕು ಎಂದು ಹೊರಟ ಎಲ್ಲರಿಗೆ ಆಗ ಎದುರಾದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಇವು."[೨೭]

ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆದರ್ಶ

ಶಂಭುಮಿತ್ರರು ಎತ್ತಿದ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನೇ ೧೯೫೦ರ ದಶಕದ ಭಾರತ ಸರ್ಕಾರವೂ ಕೂಡಾ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಕೇಳಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿತ್ತು. ೧೯೫೧ರಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಮೊದಲನೆಯ ಪಂಚವಾರ್ಷಿಕ ಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಸರ್ಕಾರದ ಇಂಥ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಶಯ ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಯೋಜನೆಯು ಆರ್ಥಿಕಾಭಿವೃದ್ಧಿ–ಕೈಗಾರಿಕೆ ಮೊದಲಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಗಳ ಮೇಲೇ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಆದರೆ, ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ–ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ', 'ಭಾರತೀಯ' ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಒಲವನ್ನು ತೋರಿಸಿದೆ. ಇಂಥ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹುಡುಕಾಟವು ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸರ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡಿತ್ತು. ಅದೇ ತಾನೆ ಹಲವು ರಾಜ್ಯಗಳ, ಸಂಸ್ಥಾನಗಳ ಆಡಳಿತದಿಂದ ಹೊರ ಬಂದು 'ರಾಷ್ಟ್ರ'ವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಭಾರತವು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಮೂಲಕವೇ ಮಾನಸಿಕ ಏಕೀಕರಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲುದು ಎಂಬುದು ಸರ್ಕಾರದ ನಂಬಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ನೆಹರೂ ಭಾಷಾವಾರು ಪ್ರಾಂತ್ಯ ವಿಂಗಡಣೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ್ದು ಮತ್ತು ಆಮೇಲೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತಹ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ಣ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಬೆಂಬಲಿಸಿದ್ದು– ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ.

೧೯೫೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ, ಇಂಥ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಭಾರತ ಸರ್ಕಾರವು ಹಲವಾರು ರೀತಿಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡಿತು; ಕೆಲವು ಹೊಸ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿತು. ಅಂಥ ಎರಡು ಸಂಸ್ಥೆಗಳು– ೧೯೫೩ರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಕೇಂದ್ರ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಮತ್ತು ೧೯೫೯ರಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ನ್ಯಾಶನಲ್ ಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಡ್ರಾಮಾ– ಎನ್.ಎಸ್.ಡಿ. ಈ ಎರಡೂ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಆರಂಭದ ಘೋಷಣೆ–ಧೋರಣೆಗಳಲ್ಲಿ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಕಲ್ಪನೆ ಪದೇ ಪದೇ ಉಲ್ಲೇಖಿತವಾಗಿದೆ. ಅವತ್ತಿನಿಂದ ಇವತ್ತಿನವರೆಗೂ ಈ ಎರಡೂ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು, ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಬದಲಾದ ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳೊಂದಿಗೆ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದರ ಹುಡುಕಾಟದ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನೇ ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿವೆ.

ಎನ್.ಎಸ್.ಡಿ.ಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಮೊದಲ ಮಹತ್ವದ ನಿರ್ದೇಶಕ– ಇಬ್ರಾಹಿಂ ಅಲ್ಕಾಜಿ (೧೯೨೫–). ಅವರು ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ

ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ರಂಗಶಾಲೆ- ರಾಯಲ್ ಅಕಾಡೆಮಿ ಆಫ್ ಡ್ರಮಾಟಿಕ್ ಆರ್ಟ್ಸ್‌ನಿಂದ ಪದವಿ ಪಡೆದಿದ್ದರು; ಈ ಶತಮಾನದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ನಿಕಟವಾಗಿ ಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು. ಆ ಪರಿಚಯ-ಪರಿಣತಿಗಳು ಅಲ್ಕಾಜಿಯವರ ಮೂಲಕ ಎನ್.ಎಸ್.ಡಿ.ಯ ಪಠ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲೂ ಸೇರಿಕೊಂಡವು. ಆದರೆ, ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಒಲವುಗಳಿದ್ದೂ ಅಲ್ಕಾಜಿಯವರು ಅಂತಿಮವಾಗಿ 'ಭಾರತೀಯ' ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಹೊರಟಿದ್ದರು; ಅಂಥ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಯೋಜನೆಯೊಂದನ್ನು ಅವರು ಎನ್.ಎಸ್.ಡಿ.ಯ ಪಂಚವಾರ್ಷಿಕ ಯೋಜನೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ನಮೂದಿಸಿದ್ದರು. ಈ ರೀತಿಯಿಂದ ಅಲ್ಕಾಜಿ, ನೆಹರೂಯುಗದ ಅಪ್ಪಟ ಪ್ರತಿನಿಧಿ.

ಅಲ್ಕಾಜಿಯವರು ಎನ್.ಎಸ್.ಡಿ.ಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ೧೯೬೪ರಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಅದರ ರೆಪರ್ಟರಿ ತಂಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಈ ಉದ್ದೇಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಕಾಣಸುತ್ತದೆ. ಆರಂಭದ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದಿದ್ದು – ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಮಹತ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಹಾಗೂ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ ವೈಭವವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿತ್ತು. ಇದರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಚಿತ ಉದಾಹರಣೆ- ದೆಹಲಿಯ ಪುರಾನಾಕಿಲಾದ ಅವಶೇಷಗಳನ್ನೇ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ತುಘಲಕ್ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗ. ಈ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಆ ಅವಶೇಷದಲ್ಲೇ ರಂಗಸ್ಥಳ, ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ ಮತ್ತು ನೇಪಥ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗಿತ್ತು; ಅವಶೇಷದ ಕಮಾನು-ಕಿಟಕಿ-ಮಹಡಿಗಳೆಲ್ಲ ವಿವಿಧ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನೊದಗಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಅರ್ಥಾತ್, ಭಾರತದ ಗತವೈಭವ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನದ ಆಧುನಿಕತೆ- ಎರಡನ್ನೂ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ ಒಂದು 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಾಧನೆ' ಎನ್ನುವ ಹಾಗಿತ್ತು ಈ ಪ್ರಯೋಗ.

ಇಂಥ ದೃಶ್ಯವೈಭವವನ್ನೂ ಹಾಗೂ ಅದರ ಹಿಂದಿದ್ದ ವೃತ್ತಿಪರತೆಯನ್ನೂ ೧೯೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಎನ್.ಎಸ್.ಡಿ.ಯಿಂದ ಹೊರಬಂದ ಹೊಸ ನಿರ್ದೇಶಕರುಗಳು ದೇಶದ ಹಲವು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತಗೊಳಿಸಿದರು. ಈ ಹೊಸ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಭಾರತದ ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಕಲಿತವು: ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ- ಅದುವರೆಗೂ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿತವಾಗಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿಯ 'ದೃಶ್ಯಪರಿಣಾಮ' ಈಗ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆಯಿತು. ರಂಗವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ, ಆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಟರನ್ನು ಯೋಜಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ವೇಷಭೂಷಣ ಪರಿಕರಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ರಂಗವನ್ನು ಬೆಳಗಿಸುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಹೊಸದೊಂದು ದೃಶ್ಯಸೌಂದರ್ಯಕಲ್ಪನೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಅದುವರೆಗೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ 'ಮಾತಿನ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯಾಗಿದ್ದರೆ ಈಗ ಅದು 'ದೃಶ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯಾಗಿ ಬದಲಾಯಿತು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ- ಹಲವಾರು ಮಾದರಿಯ ರಂಗಸ್ಥಳ, ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಪರಿಚಿತವಾದವು. ಕೆಲವೇ ಆಸನಗಳ ಆಪ್ತರಂಗಮಂಚ, ಮರಗಿಡಗಳಿರುವ ತೆರೆದ ರಂಗಸ್ಥಳ, ವಾಸ್ತವ ವಾತಾವರಣವನ್ನೇ ಬಳಸುವ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟಿನ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು- ಈ ಎಲ್ಲ ವೈವಿಧ್ಯ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಅದೇ ರೀತಿ, ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಭಾವನೆಗಳ ನಿಯಂತ್ರಣ ಮತ್ತು ಒಟ್ಟೂ ಸಂಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ನಿಖರವಾದ ಯೋಜನೆ- ಇವು ಕೂಡಾ ಎನ್.ಎಸ್.ಡಿ.ಯ ಪರೋಕ್ಷ ಪ್ರಭಾವದಿಂದಲೇ ರೂಢಿಗೆ ಬಂದ ವಿಷಯಗಳು.

ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಜತೆಗೆ, ೧೯೬೦ರ ದಶಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಸರ್ಕಾರವು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡ ರವೀಂದ್ರ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ಕೂಡಾ ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಅನುಕೂಲತೆಯಾಗಿ ಒದಗಿಬಂತು.

೭.೨೬. ಇಬ್ರಾಹಿಂ ಅಲ್ಕಾಜಿಯವರು ಪುರಾನಾಕಿಲಾದ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ 'ತುಘಲಕ್', (ಚಿತ್ರ : ಎನ್. ಎಸ್. ಡಿ., ನವದೆಹಲಿ)



ಹೀಗೆ, ಅಕಾಡೆಮಿಗಳು, ನಾಟಕಶಾಲೆ ಮತ್ತು ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಆರಂಭದ ವೃತ್ತಿಶೀಲ ತಂಡಗಳು– ಇವೆರಡೂ ಸೇರಿ ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇನ್ನೊಂದು ಉಬ್ಬರಕ್ಕೆ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದವು. ೧೯೬೦–೭೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ಉಬ್ಬರದಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಎರಡು ರೀತಿಯ ರಂಗ ಪ್ರವಾಹಗಳು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ. ಒಂದು– ಬಂಗಾಲ ಮತ್ತು ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಲಗೊಂಡ ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು– ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಮೇಳೈಸುವ ಮೂಲಕ ಹೊಸದೊಂದು ರಂಗರೂಪಕವನ್ನು ಆವಿಷ್ಕರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ. ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರವಾಹಗಳನ್ನು ನಾವೀಗ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಬೇಕು.

ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದಿಕ್ಕುಗಳು

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಅವಲೋಕಿಸುವಾಗ ಮೊದಲು ಎದ್ದು ಕಾಣಿಸುವ ಹೆಸರು– ಬಂಗಾಲಿ ನಾಟಕಕಾರ, ನಟ, ನಿರ್ದೇಶಕ– ಉತ್ಪಲದತ್ (೧೯೨೯–೯೩). ರಾಜಕೀಯ ಬದ್ಧತೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಿಯೂ ಉತ್ತಮ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದು– ಇವರ ಸಾಧನೆಯ ವಿಶೇಷ. ೧೯೪೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಇವರ ಲಿಟಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ ತಂಡ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಮುಂದೆ, ಇಪ್ಟಾದಲ್ಲೂ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ ಇವರು, ಅಲ್ಲಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅರಂಜಕ ಪ್ರಚಾರಗುಣದಿಂದ ಬೇಸತ್ತು, ಮರಳಿ ತಮ್ಮ ತಂಡವನ್ನು ಪುನಶ್ಚೇತನಗೊಳಿಸಿದರು; ೧೯೫೫ರಿಂದ ಬಂಗಾಲಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದರು.

ಉತ್ಪಲದತ್ತರ ಮೊದಲ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಯೋಗ– ಅಂಗಾರ್ (ಕಲ್ಲಿದ್ದಲು)ದಲ್ಲಿಯೇ ಅವರ ರಂಜಕ–ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಮಾರ್ಗದ ಹೊಳಹು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕಲ್ಲಿದ್ದಲು ಗಣಿಯೊಂದರ ಕಾರ್ಮಿಕವರ್ಗ ನಡೆಸುವ ಮುಷ್ಕರ, ಆ ಮುಷ್ಕರವನ್ನು ಮುರಿಯಲು ಆಡಳಿತವರ್ಗ ನಡೆಸುವ ಸನ್ನಾಹಗಳು ಮತ್ತು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಗಣಿಯಲ್ಲಾಗುವ ಒಂದು ಸ್ಫೋಟ ಹಾಗೂ ಆಡಳಿತ ವರ್ಗದ ಕುತಂತ್ರದಿಂದ ಹಲವು ಕಾರ್ಮಿಕರು ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಸಜೀವ ಸಮಾಧಿಯಾಗುವ ದುರಂತ– ಇದು ಅಂಗಾರ್ ನಾಟಕದ ಕಥಾಹಂದರ. ಹಲವು ಚುರುಕು ದೃಶ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುವ ಈ ಪ್ರಯೋಗ ತನ್ನ ರಂಜಕಗುಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದ್ದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ಕ್ರಮದಿಂದ. ಅದುವರೆಗೂ ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯೆನ್ನುವುದು ನೀರಸ ಉಪದೇಶ, ಸರಳ ರಂಗತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಚಪ್ಪಟೆ ಪಾತ್ರಗಳ ಸಂಯೋಜನೆಯಾಗಿದ್ದರೆ, ಉತ್ಪಲದತ್ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಚುರುಕಾದ ನಾಟಕೀಯತೆ, ಅದ್ಭುತ ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಮೆಲೋಡ್ರಾಮಾವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಅಭಿನಯ– ಮೊದಲಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ರಂಜಕಗೊಳಿಸಿದರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಈ ನಾಟಕದ ಸ್ಫೋಟ– ಪ್ರವಾಹದ ಉತ್ತುಂಗ ದೃಶ್ಯದ ಕೆಲವು ವಿವರಗಳನ್ನು ನೋಡಿ:

"ಗಣಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾರೀ ಸ್ಫೋಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಹೊಗೆಯ ಮೋಡ, ಸರ್ಚ್‌ಲೈಟಿನ ಮಿಂಚುಗಳು, ಲಾಟೀನಿನ ಓಡಾಟ, ರಕ್ಷಣಾ ಸಿಬ್ಬಂದಿ ಎಳೆದೆಳೆದು ಹಾಕುವ ಹೆಣಗಳು, ತಂತಿಬೇಲಿಯ ಗೋಜಲುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಹೊಗೆಯುಗುಳುವ ಹೊಂಡ– ಮೊದಲಾದ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಗಣಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕುಹಾಕಿಕೊಂಡ ಕಾರ್ಮಿಕರ ಬಂಧುಬಳಗ ಆತಂಕದಿಂದ ಕಾಯುತ್ತಿದೆ. ಇನ್ನು ಈ ಗಣಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು ಅಸಾಧ್ಯವೆನಿಸಿದಾಗ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಗಣಿಗಳನ್ನು ನೀರಿನಿಂದ ಮುಳುಗಿಸಲು ಆಜ್ಞೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕೆಲಸ ತಣ್ಣಗಿನ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಚುರುಕುತನದಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತದೆ.... ಎಲ್ಲರೂ ಮೌನವಾಗಿ ರಂಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಹೋಗುತ್ತಾರೆ."[2]

ರವಿಶಂಕರರ ಸಂಗೀತ, ತವಸ್‌ಸೇನ್‌ರ ಬೆಳಕಿನ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶದ ದೃಶ್ಯ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಾವು ಮೇಲಿನ ವರ್ಣನೆಯಿಂದಲೇ ಊಹಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಇಂಥ ಅದ್ಭುತ ರಂಗಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿಯೇ, ಈ ಪ್ರಯೋಗವು ಸಾವಿರಕ್ಕೂ ಮೀರಿದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕಂಡಿತು.

ಇಂಥ ರಂಗರಂಜನೆ ಉತ್ಪಲದತ್ತರ ಮುಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲೂ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ಮುಂದುವರೆಯಿತು. ಹಡಗಿನ ದಂಗೆಯೊಂದನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ೧೯೬೫ರ ಕಲ್ಲೋಲ್, ವಿಯೆಟ್ನಾಂ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಅಜೇಯ ವಿಯೆಟ್ನಾಂ, ಭಾರತದ ರಾಜಕೀಯ ಘಟನೆಯೊಂದನ್ನು ಬಿಂಬಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಹಿಟ್ಲರನ ಜರ್ಮನಿಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಬ್ಯಾರಿಕೇಡ್– ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಉತ್ಪಲದತ್‌ರು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಬೃಹತ್ ಸೆಟ್ಟುಗಳು, ತಿರುಗುವ ರಂಗಮಂಚ, ಬೆಳಕಿನ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಹಾಗೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಉತ್ತೇಜಿಸುವ ಭಾವೋದ್ರೇಕಕಾರಿ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿತೋರಿಸಿದವು. ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೂ ಈ



೭.೨೭. ಉತ್ಪಲ್‌ದತ್‌ರ ೧೯೮೦ರ ದರಾವ್ರೊ ಪಥಿಕ್‌ಬಾರ್ ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯ (ಚಿತ್ರ : ನಾಟ್ಯಶೋಧ ಸಂಸ್ಥಾನ್, ಕಲ್ಕತ್ತಾ)

ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಈ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲಿಕ್ಕೆ ವಿಮರ್ಶಕರೊಬ್ಬರು ಉತ್ಪಲದತ್ತರ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಫುಟ್‌ಬಾಲ್ ಮ್ಯಾಚಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಉತ್ಪಲದತ್‌ರನ್ನು ಹಲವೊಮ್ಮೆ ಅತಿರಂಜಕನೆಂದು ಟೀಕಿಸಲಾಗಿದೆ. ರಾಜಕೀಯಕ್ಕಿಂತ ರಂಜನೆಯೇ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತೆಂದು ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ೧೯೬೭ರ ಬಳಿಕ ಉತ್ಪಲದತ್‌ರು ಆರಂಭಿಸಿದ 'ರಾಜಕೀಯ ಜಾತ್ರಾ' ಬಗ್ಗೆ ಇಂಥ ಟೀಕೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಂದಿವೆ. ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಜಾತ್ರಾದ ಹಾಡು, ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ಅಭಿನಯ, ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿ 'ಆಧುನಿಕ' ರಾಜಕೀಯ ಕಥಾನಕಗಳನ್ನು ಉತ್ಪಲದತ್ ಹೆಣೆದಿದ್ದಾರೆ. ಟೀಕೆಗಳೇನೇ ಇರಲಿ, ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಉತ್ಪಲದತ್‌ರಿಗೆ ಇನ್ನಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನಂತೂ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿವೆ.

ಉತ್ಪಲದತ್‌ರ ರಂಗಮಾರ್ಗ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗೇರಿದ ಈ ೬೦ರ ದಶಕವು ಭಾರತದ ಹಲವು ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚಲನಶೀಲ ಕಾಲಾವಧಿಯೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ೧೯೫೭ ಮತ್ತು ೬೭ರ ಚುನಾವಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೇರಳ ಮತ್ತು ಬಂಗಾಳಗಳಲ್ಲಿ ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್ ಸರ್ಕಾರಗಳೂ ಮತ್ತು ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಡಿ.ಎಂ.ಕೆ. ಸರ್ಕಾರವೂ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಬಂದವು. ಬಂಗಾಲದ ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್ ಗೆಲುವಿಗೆ ಉತ್ಪಲದತ್ ತಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕ ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರಚಾರ ನಡೆಸಿದ್ದರು. ಇದೇ ರೀತಿ ಕೇರಳದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ, ೫೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ, ನಿಂಗಳ್ ಎನ್ನೆ ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟಾಕ್ಕಿ (ನೀನು ನನ್ನನ್ನು ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟಾಗಿಸಿದೆ) ಮೊದಲಾದ ಜನಪ್ರಿಯ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕಗಳ ವ್ಯಾಪಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆದಿದ್ದವು. ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅಣ್ಣಾದೊರೈ, ಕರುಣಾನಿಧಿ ಮೊದಲಾದ ಮುಖಂಡರೇ ತಮ್ಮ ದ್ರಾವಿಡ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದು ಆಡಿಸಿದ್ದರು. ಆದರೆ, ಈ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹೊಸ ಸರ್ಕಾರಗಳು ಬರುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬದಲಾಯಿಸಿತು. ಆಗ ಈ ಎಲ್ಲ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕಗಳು 'ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ'ಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು 'ಪ್ರಚಾರ ತಂತ್ರ'ಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸತೊಡಗಿದವು. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ

ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹೊಸಹಾದಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ಅಗತ್ಯವಾಯಿತು. ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಹೊಸ ದಿಕ್ಕಿನ ಪ್ರತಿನಿಧಿ– ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್ (೧೯೨೫–).

ತಮ್ಮ ರಂಗಮಾರ್ಗವನ್ನು 'ಮೂರನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡಿರುವ ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರರು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಹಿಂದಿನ ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ಟಿಕೇಟುಗಳ ಮೂಲಕ 'ಮಾರಾಟಮಾಡುವ' ಉದ್ಯಮ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನೇ ಅವರು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಪ್ರಚಾರವೇ ಇಲ್ಲದ, ತೀರಾ ಕಡಿಮೆ ಟಿಕೆಟ್ಟಿನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಅವರು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ರಂಗಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ 'ತಂತ್ರ'ಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ; ನಟರು ತಮ್ಮ ದೇಹ–ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಳಸಿ ಆಪ್ತಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೊಂದಿಗೆ ಸಂವಾದಿಸುವ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮತ್ತು– ರಾಜಕೀಯ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಬದ್ಧರಾಗದೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಹರಿತಗೊಳಿಸುವುದೇ ತಮ್ಮ ಗುರಿಯೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸರ್ಕಾರರ ಇಂಥ 'ರಾಜಕೀಯ ಅಂತರ್ಮುಖತೆ'ಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯ ಸ್ಥಿತಿ ಒಂದು ಕಾರಣವಾಗಿದ್ದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಇವರ ರಂಗಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಪ್ರಭಾವವೂ ಇದೆ. ತಮ್ಮ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರವಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಕಂಡ ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಪ್ರಯೋಗ ಹಾಗೂ ಅಮೇರಿಕಾದ ರಿಚರ್ಡ್ ಷೆಕ್ನರ್ ಮತ್ತು ಜ್ಯೂಲಿಯನ್ ಬೆಕ್‌ರೊಂದಿಗಿನ ಒಡನಾಟಗಳು ಅವರ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಗೆ ಹಲವು ಮೂಲಾಂಶಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿವೆ.

ಈ ರಂಗಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ, ಸರ್ಕಾರರ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಯೋಗ– ಮಿಚಿಲ್ (ಮೆರವಣಿಗೆ, ೧೯೭೪)ನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಸೀಮಿತ ಪ್ರೇಕ್ಷಕಸಮೂಹದ ನಡುವೆ ಅಂಕುಡೊಂಕಾಗಿ ಹಾದುಹೋಗುವ ಹಾದಿಯೇ ಈ ನಾಟಕದ ರಂಗಸ್ಥಳ. ಈ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಹಾದುಹೋಗುವ ಹಲವು ರೀತಿಯ 'ಮೆರವಣಿಗೆ'ಗಳು– ಬಸ್ಸು, ರೈಲಿನ ಪ್ರಯಾಣದ ಗದ್ದಲ, ಕಾಳಿ ಪೂಜೆಯ ಉತ್ಸವ, ಕೋಮು ಗಲಭೆಗೆ ತಿರುಗಿಕೊಳ್ಳುವ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮೆರವಣಿಗೆ, ಚುನಾವಣಾ ಪ್ರಚಾರದ ಭರಾಟೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಕಲ್ಕತ್ತ ನಗರದ ಹಲವು ಹತ್ತು ನಿತ್ಯವಾಸ್ತವಗಳು– ಈ ನಾಟಕದ ಘಟನಾವಳಿಗಳು. ಈ

೭.೨೮. ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರರ 'ಗೋಂಡಿ' ಪ್ರಯೋಗ; ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನ ಕಕೇಸಿಯನ್ ಚಾಕ್ ಸರ್ಕಲ್ ನಾಟಕದ ರೂಪಾಂತರ; ಬಲತುದಿಗೆ ನಿಂತವರು – ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್. (ಚಿತ್ರ : ನಾಟ್ಯಶೋಧ ಸಂಸ್ಥಾನ್, ಕಲ್ಕತ್ತಾ)



ಮೆರವಣಿಗೆಗಳ ಗದ್ದಲದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಹುಡುಗ ಪದೇಪದೇ ಕೊಲೆಯಾಗುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಮುದುಕ ತನಗೆ 'ಹಾದಿ ತೋರಿಸುವ' ಮೆರವಣಿಗೆಗಾಗಿ ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಹುಡುಗ– ಮುದುಕರು ಪರಸ್ಪರ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ ಜತೆಗೇ ಈ ಮೆರವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ಲಿಪ್ತವಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತ, ಚುಚ್ಚುತ್ತ, ಯೋಚಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ 'ರಂಗತಂತ್ರ'ಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ನಟರ ದೇಹಧ್ವನಿಗಳೇ ಎಲ್ಲ ಸ್ಥಳ–ಸನ್ನಿವೇಶ–ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ.

ಇದೇ ರಂಗಕಲ್ಪನೆ, ರಂಗಪ್ರಸ್ತುತಿ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ ಧೋರಣೆಯ ಇನ್ನೂ ವಿವಿಧ ರೂಪಗಳು ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರರ ಸ್ಪಾರ್ಟಕಸ್ (೧೯೭೨), ಭೋಮಾ(೧೯೭೫), ಬಾಸಿಖಬರ್(೧೯೭೮) ಮೊದಲಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲೂ ವ್ಯಕ್ತಗೊಂಡಿವೆ. ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಯಾವತ್ತೂ ಉತ್ಪಲ ದತ್‌ರ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಸಾಧಿಸದೇ ಹೋದರೂ ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಗಂಭೀರ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸತೊಂದು ಅರಿವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ಜತೆಗೆ, ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಾದಲ್‌ಸರ್ಕಾರರು ಭಾರತಾದಾದ್ಯಂತ ನಡೆಸಿದ ಅಸಂಖ್ಯ ರಂಗಶಿಬಿರಗಳು ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಹೊರಗೂ ಅವರ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿತು. ಮಣಿಪುರ, ಕರ್ನಾಟಕ ಮೊದಲಾದ ವಿವಿಧ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಪಡೆದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳು ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆದವು.

ಆದರೆ, ೧೯೮೦ರಿಂದೀಚೆಗೆ ಸ್ವತಃ ಬಾದಲ್‌ಸರ್ಕಾರರು ಮಾತ್ರ, ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೂ ಮತ್ತೂ ಸೀಮಿತಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋದರು; ಅಂತರ್ಮುಖಿಯಾಗುತ್ತ ಹೋದರು. ಇದು, ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್ ಒಬ್ಬರ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಿತಿಯೇನೂ ಅಲ್ಲ. ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಶಾಖೆಯೇ ೧೯೮೦ರಿಂದೀಚೆಗೆ ಇಂಥ ಇಳಿತವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದೆ. ಈಗ, ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕ–ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದು ಕಾಣಿಸದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲೇ ಈ ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಪ್ರಜ್ಞೆಯು ಕರಗಿಕೊಂಡು ಮುನ್ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ.

ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ 'ಬೇರುಗಳ' ಹುಡುಕಾಟ

೧೯೬೦ ಮತ್ತು ೭೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ, ಒಂದು ಕಡೆ ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಬ್ಬರ ವಿವಿಧ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾಗಲೇ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಗೆ– 'ಆಧುನಿಕ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಮೇಳೈಸುವ' ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದೋ ಅಥವಾ 'ಭಾರತೀಯತೆಯನ್ನು ಆವಿಷ್ಕರಿಸುವ' ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದೋ ಅಥವಾ 'ಬೇರುಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವ' ರಂಗಭೂಮಿಯೆಂದೋ ವರ್ಣಿತವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಚಳುವಳಿ ಬಲಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಹಾಗಂತ, ಈ ಭಾರತೀಯತೆಯ ಹುಡುಕಾಟವು ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸತೇನೂ ಅಲ್ಲ; ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿ ನಡೆಯುತ್ತಲೇ ಬಂದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಇದು. ಆದರೆ, ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಮೇಲೆದ್ದು ಬರಲು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿದ್ದವು. ಒಂದು– ಭಾರತ ಸರ್ಕಾರದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ ಮತ್ತು ಅಕಾಡೆಮಿಗಳು ಇಂಥ ಭಾರತೀಯತೆಯ ಹುಡುಕಾಟವನ್ನು ತಮ್ಮ ಉದ್ದೇಶವೆಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಂಡು ಇಂಥ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಮತ್ತು ಇದಕ್ಕೂ ಮೂಲವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣ– ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗಿಯೇ ತಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡರು– ಎಂಬ ಅರಿವು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದ್ದು.

ಇಂಥ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿಂದ ಅಸಾಧಾರಣ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡ ಈ 'ಬೇರುಗಳ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಚಳುವಳಿಯು ಕಳೆದ ೨೦–೨೫ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ನಾನಾ ಮಾದರಿಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಸತ್ವಶೀಲ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗಿಂತ ಜೊಳ್ಳು ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೇ ಹೆಚ್ಚಿದೆ. ಜಾನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರವೊಂದರಿಂದ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನೀಟಾಗಿ ಕತ್ತರಿಸಿ ಅದರ ರಂಗಾಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಆಲಂಕಾರಿಕವಾದದ್ದನ್ನೇ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಗೊಳಿಸಿ ನಗರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕುತೂಹಲಿಗಳಿಗೆ ಆಕರ್ಷಕವಾಗುವಂತೆ ಹೆಣೆದ 'ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾದರಿ'ಗಳು ಈ ಚಳುವಳಿಯ ಒಂದು ತುದಿಗಿವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಗೆ ಈ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದ ನಿರ್ದೇಶಕರೂ ಇದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರದಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತರಾಗಿ, ಆಮೇಲೆ ಅದರ ಹಲವು ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಒಗ್ಗುವಂತೆ ರೂಪಾಂತರಿಸಿಕೊಂಡು, ಆ ಮೂಲಕ ಹೊಸರಂಗರೂಪಕವೊಂದನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಇವರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಂಥ ಕೆಲವೇ ನಿರ್ದೇಶಕರನ್ನಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ.

ಇಂಥ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ೫೦ರ ದಶಕದಲ್ಲೇ ಆರಂಭಿಸಿದ ಮೊದಲಿಗರೊಬ್ಬರು– ಹಬೀಬ್ ತನ್ವೀರ್ (೧೯೨೪–). ಮಧ್ಯಪ್ರದೇಶದ ಛತ್ತೀಸಗಡದ ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನಾಂಗದ

ನಟನಟಿಯರ ಶರೀರ-ಶಾರೀರ ಅಭಿನಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಗಳಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತರಾದ ಇವರು ೧೯೫೯ರಲ್ಲಿ ಅಂಥ ನಟರನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ತಮ್ಮ 'ನಯಾ ಥಿಯೇಟರ್' ತಂಡವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರು. ಆದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಅವರು ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪುನಃಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಹೋಗಲಿಲ್ಲ; ತಾವೇ ರಚಿಸಿದ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ, ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. ಸಂಸ್ಕೃತದ ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕದ ರೂಪಾಂತರ ಮಿಟ್ಟಿ ಕಿ ಗಾಡಿ, ಆಗ್ರಾದ ಉರ್ದು ಕವಿಯೊಬ್ಬನ ಬದುಕು-ಬರಹಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಆಗ್ರಾ ಬಜಾರ್, ಶ್ರೀಮಂತರನ್ನು ದೋಚಿ ಬಡವರಿಗೆ ಹಂಚುವ ಚಾಲಾಕಿ ಕಳ್ಳನ ಕಥೆ ಚರಣದಾಸ್ ಚೋರ್- ಮೊದಲಾದವು ಅಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳು. ಮುಂದೆ, ಈ ತಂಡವು ಒಂದು 'ಪ್ರದರ್ಶನ ವಸ್ತು'ವಿನ ಹಾಗೆ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ನೆಲೆನಿಂತರೂ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದಾಗಿ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿತ ಜನವರ್ಗವೊಂದರ ರಂಗಸಾಮರ್ಥ್ಯವು ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪರಿಚಯವಾಯಿತು; ಈ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಸ್ಥಳೀಯ ರಂಗರೂಪಕಗಳನ್ನು ಆವಿಷ್ಕರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬ ಅರಿವುಹುಟ್ಟಿತು.

ಇಂಥದೇ ಅರಿವನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನಿರ್ದೇಶಕ- ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತ (೧೯೨೮-).ಇವರ ರಂಗಸ್ಫೂರ್ತಿಯ ಮೂಲಗಳು ಹಬೀಬ ತನ್ವೀರರಿಗಿಂತ ವಿಸ್ತಾರವಾದದ್ದು. ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವೃತ್ತಿತಂಡ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪೆನಿಯಲ್ಲಿ ಇವರು ತಮ್ಮ ಬಾಲ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದರು; ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ರಂಗಪ್ರಕಾರವನ್ನು ನಿಕಟವಾಗಿ ಕಂಡಿದ್ದರು ಮತ್ತು ಅಲ್ಕಾಜಿಯವರ ಕೈಕೆಳಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಒಲವಿನ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಪಡೆದರು. ಈ ಮೂರೂ ಮೂಲದ ಅನುಭವಗಳು ಕೂಡಿ ಇವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಹೊಸ ರಂಗಶೈಲಿ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದೆ. ೭೦ರ ದಶಕದ ಇವರ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಯೋಗಗಳಾದ ಪಂಜರಶಾಲೆ, ಈಡಿಪಸ್, ಹಯವದನ; ಸತ್ತವರ ನೆರಳು, ಬರ್ನಮ್‌ವನ- ಇವು ಈ ರಂಗಶೈಲಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಮಜಲುಗಳು. ಈ ರಂಗಶೈಲಿಯನ್ನು ನಾಟಕೀಯತೆ, ಯಕ್ಷಿಣಿ, ಉತ್ಸವ ಮೊದಲಾದ

೭.೨೯. ೧೯೭೭ರಲ್ಲಿ ಹಬೀಬ್ ತನ್ವೀರರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ನಟಿಸಿದ ನಯಾಥಿಯೇಟರ್ ತಂಡದ ಪ್ರಯೋಗ. (ಚಿತ್ರ : ನಾಟ್ಯಶೋಧ ಸಂಸ್ಥಾನ್, ಕಲ್ಕತ್ತಾ)





೭.೨೧೦. ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತರ 'ಬರ್ನಮ್‌ವನ' ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡಿರುವ ಜಕ್ಕಿಣಿಯರು
(ಚಿತ್ರ : ಎನ್. ಎಸ್. ಡಿ., ನವದೆಹಲಿ)

ಶಬ್ದಗಳಿಂದ ವಿಮರ್ಶಕರು ವರ್ಣಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಪಂಜರಶಾಲೆ ನಾಟಕದ ಒಂದು ವರ್ಣನೆ ಹೀಗಿದೆ:

"ಆರಂಭದಲ್ಲಿ-

ಆಕಾಶದ ವರ್ಣರಂಜಿತ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಭಾವಕಲಕುವ ಹಾಡು, ಅಲ್ಲಿ ಕುಣಿಯುತ್ತ ಬರುವ ಗಿಳಿಗಳ ತಂಡ - ಇವು ಒಂದು ಸ್ವಪ್ನ ಲೋಕವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಇದೇ ಮಾಯಿಕ ಮರುಕೊಳಿಸಿ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ಮಧ್ಯೆ. ಕುಶಲ ಕರ್ಮಿಗಳ ಆಗಮನ, ಪಂಜರ ನಿರ್ಮಾಣ, ಗಿಳಿಯ ಮೆರವಣಿಗೆ ಮುಂತಾದ ಸಾಮೂಹಿಕ ದೃಶ್ಯಗಳು ರಂಗವನ್ನು ಮುಕ್ತಸೀಮೆಯಾಗಿಸುತ್ತಿದ್ದವು; ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಚಲನ ರೇಖೆಗಳ ರಂಗವಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿ ಬೆಡಗು ಎರಚುತ್ತಿದ್ದವು. ಪ್ರಶಂಸಕ ನಿಂದಕರ ಚಕಮಕಿ, ಪಂಡಿತರ ವಾಗ್ವಾದ ಇವೆಲ್ಲ ಕಥೆಗೆ ಬೇರೆಬೇರೆ ಧ್ವನಿಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಅರಳಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಡಂಗುರದವರು ದೃಶ್ಯದೃಶ್ಯಗಳ ನಡುವಿನ ಕೊಂಡಿಯಾಗಿದ್ದರು; ಹಾಗೇ- ನಾಟಕದ ವಾಸ್ತವ-ಮಾಯೆಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಕೊಂಡಿಯಾಗಿದ್ದರು. ಒಮ್ಮೆ ಆರಂಭವಾದರೆ ಇಡೀ ನಾಟಕ ಸುರುಳಿ ಬಿಚ್ಚಿದ ಹಾಗೆ, ಸಿನೆಮಾದ ಹಾಗೆ, ಕ್ಷಣ ಕೂಡಾ ಅಲಸದೆ ತುದಿ ಮುಟ್ಟುತ್ತಿತ್ತು."[೮]

ಕಾರಂತರ ರಂಗಸಾಧನೆಯು, ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾದದ್ದೂ ಅಲ್ಲ. ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ ಅವರು ಆವಿಷ್ಕರಿಸಿದ ರಂಗಸಂಗೀತದ ಕಲ್ಪನೆಯಂತೂ ಒಟ್ಟೂ ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಕಾಣಿಕೆ. ಹಾಗೆಯೇ- ಇವರ ಪ್ರಯೋಗ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೂ ಹಿರಿದಾದದ್ದು. ದೇಶದ ವಿವಿದೆಡೆ ಇವರು ನಾಟಕ ಆಡಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಎನ್.ಎಸ್.ಡಿ. ಮತ್ತು ಭೋಪಾಲಿನ ರಂಗಮಂಡಳಗಳ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರಾಗಿ ದುಡಿದಿದ್ದಾರೆ; ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ತೊಡಗಿ ದೃಶ್ಯ ಶ್ರವ್ಯ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ತನಕ ಏನೆಲ್ಲ ರಂಗಕರ್ಮಗಳಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇವರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಒಟ್ಟೂ ಪ್ರಭಾವವಲಯ ಇನ್ನಾವುದೇ ಸಮಕಾಲೀನ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗಿಂತ ಬಹುದೊಡ್ಡದು.

ಕಾರಂತರು ಮತ್ತು ಹಬೀಬ ತನ್ವೀರರಂತಹವರ ಯಶಸ್ಸು, ೧೯೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ, ಒಟ್ಟೂ 'ಬೇರುಗಳ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಒಂದು ಫ್ಯಾಶನ್ ಎನಿಸುವಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿಸಿತು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ- ನೃತ್ಯಖಂಡಗಳು, ಆಚರಣೆಗಳು, ಕಸರತ್ತುಗಳು, ಸಮರಕಲೆ, ಮುದ್ರೆಗಳು, ಹಾಡಿನ ಮಟ್ಟುಗಳು, ವಾದ್ಯಗಳು, ಮುಖವಾಡಗಳು, ಕಿರುಘರದೆ-

ಹೀಗೆ ಹೊಸತಂತ್ರಗಳ ಮಹಾಪೂರವೇ ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹರಿದು ಬಂತು. ಬಹುತೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಆಲಂಕಾರಿಕವಾಗಿಯಷ್ಟೇ ಬಳಕೆಯಾದರೂ ಕೇರಳದ ಕಾವಲಂ ನಾರಾಯಣ ಪಣಿಕ್ಕರ್ (೧೯೨೮–) ಮತ್ತು ಮಣಿಪುರದ ರತನ್ ಥಿಯಾಮ್ (೧೯೪೮–) ಮೊದಲಾದ ಕೆಲವು ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿಯೂ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಅಂತಹ ನಿರ್ದೇಶಕರ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಹಲವೊಮ್ಮೆ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ತಂತ್ರವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಯಿತು; ಇಂತಹ ನಿರ್ದೇಶಕರು ತಮ್ಮ ಪ್ರಾಂತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ದೆಹಲಿ ಮತ್ತು ದೇಶದ ಹೊರಗೇ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಚಿತರಾದರು.[೯]

ಇಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಈ ರಂಗ ಮಾರ್ಗವು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಒದಗಿ ಬಂದದ್ದು ತುಂಬ ಅಪರೂಪ. ಅಂಥ ಅಪರೂಪದ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನಾವು ಮಣಿಪುರದ ಕನ್ಹಯ್ಯಲಾಲ್ (೧೯೪೧–)ರ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಅವರ ಪ್ರಮುಖ ಪ್ರಯೋಗ– ಪೆಬೇತ್ (೧೯೭೫)ದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸರಳ ಜಾನಪದ ಕಥೆಯ ಸರಳ ಪ್ರಯೋಗವು ಆ ಸಮುದಾಯದ ರಾಜಕೀಯ–ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಗಾಢ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಆಗಿರುವ ವಿಶೇಷವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಈ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ– ಒಂದು ಹಕ್ಕಿಯ ಕುಟುಂಬ. ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬರುವ ಒಂದು ಬೆಕ್ಕು, ತಾಯಿ ಹಕ್ಕಿಯನ್ನು ಮರುಳು ಮಾಡಿ ಒಂದು ಮರಿಯನ್ನು ಕದ್ದೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಆ ಮರಿಯನ್ನು ಬೆದರಿಸಿ ಬಾಗಿಸಿ ಆ ಮೂಲಕ ಎಲ್ಲ ಮರಿಗಳೂ ತಾಯಿಯ ವಿರುದ್ಧ ತಿರುಗಿ ನಿಲ್ಲುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ತಾಯಿಹಕ್ಕಿ ತನ್ನ ತಾಯ್ತನದಿಂದಲೇ ಮರಿಗಳನ್ನು ಮರಳಿ ಸೆಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ರಂಗತಂತ್ರಗಳ ವೈಭವವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟ ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಬರಿಯ ದೇಹ–ಧ್ವನಿಗಳ ಶಕ್ತ ಬಳಕೆಯಿಂದ, ಜಾನಪದ ರಂಗರೂಪಕಗಳ ಉಪಯೋಗದಿಂದ ತನ್ನ ಕಟ್ಟಡವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ; ಈ ಸರಳ ಬಂಧದಲ್ಲೇ ಮಣಿಪುರದ ಆದಿವಾಸಿ ಸಮುದಾಯಗಳು ಅನುಭವಿಸಿದ 'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಕ್ರಮಣ'ವನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತದೆ.

ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ, ಕನ್ಹಯ್ಯಲಾಲರ ಈ ದಿಕ್ಕಿನ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಒಂದು ಮುಖದಿಂದ 'ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಪುನರಾವಿಷ್ಕರಿಸುವ' ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಕಂಡರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖದಿಂದ ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರರ 'ಮೂರನೆಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಮುಂದುವರಿಕೆ

೭.೨೧೧. ಕನ್ಹಯ್ಯಲಾಲ್‌ರ ಪೆಬೇತ್ ಪ್ರಯೋಗದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ
(ಚಿತ್ರ : ರುಸ್ತುಂ ಭರೂಚಾರ ಥಿಯೇಟರ್ ಆಫ್ ಕನ್ಹಯ್ಯಲಾಲ್ ಪುಸ್ತಕದಿಂದ)



ಯಾಗಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ, ಈ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ರಂಗಚಳುವಳಿಗಳನ್ನು ಸಂಶ್ಲೇಷಣೆಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವು ೧೯೮೦ರಿಂದೀಚೆಗೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಒಂದು ಬೆಳವಣಿಗೆ. ೧೯೯೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಅತ್ತ ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಚಳುವಳಿ ಮತ್ತು ಇತ್ತ ಬೇರುಗಳ ರಂಗಭೂಮಿ– ಎರಡೂ ಬೇರೆಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ದುರ್ಬಲವಾಗಿ ನಿಂತಿರುವಾಗ ಇವೆರಡೂ ಮಾರ್ಗಗಳಿಂದ ಪಾಠ ಕಲಿತ ಹೊಸ ರಂಗಮಾರ್ಗವೊಂದು ಈಗ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಅದೇ, ಪ್ರಾಯಶಃ, ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಭವಿಷ್ಯದ ದಿಕ್ಕು.

ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ : ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಮೊದಲು

ಕಳೆದ ನೂರುನೂರೈವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಎಷ್ಟೆಲ್ಲ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆಯೋ ಅಷ್ಟೇ– ಅಥವಾ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು– ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಈ ಅವಧಿಯ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ. ಹಾಗಂತ, ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಸಂಬಂಧವು ಏಕಪ್ರಕಾರವಾದದ್ದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ನೋಡಿದಂತೆ, ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಬರತೊಡಗಿದ್ದವು; ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ರಂಗ ಭೂಮಿ ಹುಟ್ಟಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಂಥ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದು ಹುಟ್ಟಿ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಒಂದು ಗಟ್ಟಿಯಾದ ನಂಟು ಏರ್ಪಟ್ಟಿದ್ದು ೧೯೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ. ಈ ನಡುವೆ, ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರು (೧೮೬೧–೧೯೪೧) ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗಿಂತ ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ರುವ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಮೂಹವನ್ನೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದರು. ಅದ ರಿಂದಲೇ ನಮ್ಮ ಈ ಸಮೀಕ್ಷೆ ಆರಂಭಗೊಳ್ಳಬೇಕು.

೧೮೭೭ರಿಂದ ೧೯೪೧ರ ತನಕದ ದೀರ್ಘಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ಠಾಕೂರರು ೪೦ಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಗೀತನಾಟಕ, ನೃತ್ಯನಾಟಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಪ್ರಹಸನ– ಇತ್ಯಾದಿ ನಾನಾ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿವೆ. ಆದರೆ, ಇವು ಸೂಚಿಸುವ ಆದರ್ಶರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಒಂದು ಏಕರೂಪತೆಯೂ ಇದೆ. ಜಾನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಸರಳ ಗೇಯತೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಗುಣ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕದ ಸಮಕಾಲೀನತೆ– ಇವು ಈ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಠಾಕೂರ ರದ್ದೇ ಆದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಾಕದಲ್ಲಿ ಮೇಳೈಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇಂಥ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಇವು ಸಮಕಾಲೀನ ಉದ್ಯಮರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಸಲ್ಲಲಿಲ್ಲ; ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ದಕ್ಕಲಿಲ್ಲ. ೧೯೪೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಹು ರೂಪಿ ತಂಡವು ಇವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವವರೆಗೆ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಚ್ಚೂ ಕಮ್ಮಿ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅನರ್ಹವೆಂದೇ ಭಾವಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿದ್ದವು.

೧೯೧೦ರಿಂದ ೨೫ರ ನಡುವೆ ಠಾಕೂರರು ಬರೆದ ರಾಜಾ, ಅಚಲಾಯತನ, ಡಾಕ್‌ಘರ್, ಮುಕ್ತಧಾರಾ ಮತ್ತು ರಕ್ತಕರಬೀ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಗಳೆಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಜಾ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಾಹ್ಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಅರಸುತ್ತ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಆಂತರ್ಯದ ಸೌಂದರ್ಯವೇ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅರಿವುಗೊಳ್ಳುವ ಒಬ್ಬ ರಾಣಿಯ ಮಾನಸಿಕ ಪ್ರಯಾಣದ ಕಥೆಯಿದೆ. ಡಾಕ್‌ಘರ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಸ್ವಸ್ಥನಾದ ಒಬ್ಬ ಬಾಲಕ ಮನೆಯಲ್ಲೇ ಕೂತು ಹೊರಜಗತ್ತಿನ ಬಗ್ಗೆ ಕಲ್ಪನೆ ಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ರಾಜನಿಂದ ತನಗೊಂದು ಕಾಗದ ಬರುತ್ತದೆಂದು ಕಾಯುತ್ತಾನೆ. ರಕ್ತಕರಬೀ ನಾಟಕವು ಯಂತ್ರ ಜಗತ್ತಿನ ಒಂದು ರೂಪಕ. ಈ ಜಗತ್ತಿನ ರಾಜ ತನ್ನ ಅಧಿಕಾರದಲ್ಲಿ ತಾನೇ ಬಂಧಿತನಾಗಿದ್ದಾನೆ; ಸಂಖ್ಯೆಗಳಿಂದ ಸೂಚಿತವಾಗುವ ಕಾರ್ಮಿಕರಿಂದ ಆತ ದುಡಿಮೆಯನ್ನು ಹಿಂಡುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆಗ, ಆ ಕಾರ್ಮಿಕರ ನಡುವೆಯೇ ಬಂದ ಹುಡುಗಿಯೊಬ್ಬಳು ಆತನಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ–ಸೌಂದರ್ಯಗಳ ಅರಿವು ಹುಟ್ಟಿಸಿ ಅವನನ್ನು 'ವಿಮುಕ್ತಿ'ಗೊಳಿಸುತ್ತಾಳೆ.

ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಬಂಗಾಲದ, ಭಾರತದ ಮತ್ತು ಇಡಿಯ ಜಗತ್ತಿನ ಹಲವು ವರ್ತಮಾನದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸೂಚಿತವಾಗುತ್ತವೆ. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯತೆ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿ ಯಂತ್ರನಾಗರಿಕತೆ ಮೊದಲಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಗಾಂಧಿ, ಸನಾತನಿ ಗಳು, ಸುಧಾರಕರು, ಕಾರ್ಮಿಕರು– ಇಲ್ಲಿ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ಈ ನಾಟಕಗಳ ಒಟ್ಟೂ ಪ್ರಸ್ತುತಿವಿಧಾನ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಾಸ್ತವೇತರವಾದದ್ದು. ಪಾತ್ರಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಯೋಚನಾಕ್ರಮದ ಪ್ರತೀಕ ಗಳಾಗುತ್ತವೆ; ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಚರ್ಚೆಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾಗುತ್ತವೆ ಮತ್ತು ಇಡಿಯ ನಾಟಕವು ಭಾವ–ಬುದ್ಧಿ–ಚಿಂತನೆಗಳ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅನುಭವಲೋಕಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇವತ್ತಿಗೂ ಈ ನಾಟಕಲೋಕವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು ಕಠಿಣವೇ ಆಗಿದೆ; ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಠಾಕೂರರನ್ನು ಬಂಗಾಲ ಅಥವಾ ಭಾರತದ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿ ಕೂರಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಬಗ್ಗೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಇನ್ನೂ ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಇದ್ದಾರೆ.

ಹೀಗೆ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಠಾಕೂರರದ್ದೇ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಹಾದಿಯಾದರೆ ಉಳಿದ

ಉದ್ಯಮೇತರ ನಾಟಕಕಾರರದ್ದು ಇನ್ನೊಂದು ಹಾದಿ. ಆ ಇನ್ನೊಂದು ದಾರಿಯನ್ನು ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು 'ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕ' ಎಂದು ಹೆಸರಿಸಬಹುದು. ೧೯೩೦ ಮತ್ತು ೪೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚೂ ಕಮ್ಮಿ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾಂತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೂ ಮೇಲೆದ್ದು ಬಂದ ನಾಟಕಮಾರ್ಗ ಇದು. ಆಡುಮಾತಿನ ಭಾಷೆ, ವಾಸ್ತವಿಕ ಆವರಣ, ನಿತ್ಯಜೀವನದಲ್ಲೇ ಕಾಣುವ ಪಾತ್ರಗಳು– ಮೊದಲಾದ ಸ್ಥೂಲ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರೆದ ಈ ನಾಟಕಕಾರರು ಆಯಾ ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಹರಿಕಾರರಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವರು.

ಈ ನಾಟಕಪಂಥದ ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿನೋಡಿದರೂ ನಮಗೆ ಈ ಪಂಥದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಯೋಚನಾಕ್ರಮಗಳು ಸೇರಿದ್ದವೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಈ ವಾಸ್ತವನಾಟಕಗಳ ಒಂದು ಶಾಖೆ– ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಗಾಂಧಿವಾದದ ಆದರ್ಶಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದದ್ದು. ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನಿಷ್ಟಗಳನ್ನೂ ಹಾಗೂ ಅಂಥ ಅನಿಷ್ಟಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಯೋಚನಾಕ್ರಮಗಳನ್ನೂ ಕಟುವಾದ ಆತ್ಮವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಹಚ್ಚುವಂಥದು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗ (೧೯೦೪–೮೬), ಪಂಜಾಬಿಯಲ್ಲಿ ಈಶ್ವರ ಚಂದರ್‌ನಂದಾ (೧೮೯೨–೧೯೬೬) ಮೊದಲಾದವರು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಈ ಶಾಖೆಗೆ ಸೇರುವವರು; ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆ–ವಿಧವಾ ವಿವಾಹ ಮೊದಲಾದವೇ ಇವರ ಆರಂಭದ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು. ಎರಡನೆಯ ಶಾಖೆ– ಇದಕ್ಕಿಂತ ತುಸು ಹೆಚ್ಚು ಸೀಮಿತವಾದದ್ದು; ನಗರದ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗಗಳ ವೈವಾಹಿಕ–ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಮೇಲೆ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವಂಥದು. ಹಿಂದಿಯ ನಾಟಕಕಾರ ಉಪೇಂದ್ರನಾಥ ಅಶ್ಕ್ (೧೯೧೦–)ರಲ್ಲಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಮಲಯಾಳಂ ನಾಟಕಕಾರ ಎನ್. ಕೃಷ್ಣಪಿಳ್ಳೆ (೧೯೧೬–೮೮)ಯವರಲ್ಲಾಗಲೀ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ– ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಕುಟುಂಬ, ಅದರಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆ ಕುಟುಂಬದ ಮಹಿಳೆಯರು. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಶಾಖೆ– ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ ಮುಖಗಳಿಂದ ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಗಮನಿಸುವಂಥದು. ಇಪ್ಟಾದೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧವಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಬಹುತೇಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ; ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕೆಳವರ್ಗದ ಕಷ್ಟ–ಕಾರ್ಪಣ್ಯಗಳನ್ನೇ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಿಂಬಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವಾಸ್ತವವಾದದ ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಶಾಖೆ– ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಹಸನಗಳದ್ದು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ(೧೮೮೮–೧೯೪೬), ಮರಾಠಿಯಲ್ಲಿ ಪಿ. ಕೆ. ಆತ್ರೆ (೧೮೯೩–೧೯೬೩) ಕಟುಹಾಸ್ಯದ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ತಮ್ಮ ಸಮಾಜವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ, ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸುತ್ತ ಹೋದರೆ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವದ ಈ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ನಾಟಕಕಾರರಿದ್ದರೋ ಅಷ್ಟೇ ಮಾದರಿಯ 'ವಾಸ್ತವವಾದ'ಗಳೂ ನಮಗೆ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ನಾಟಕಗಳು

ವಾಸ್ತವವಾದದ ಹಲವು ಕವಲುಗಳು ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವೇತರ ಮಾರ್ಗಗಳ ಹುಡುಕಾಟ – ಈ ಎರಡೂ ದಿಕ್ಕಿನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡು ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬಹುತ್ವವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು– ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ. ಈ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ನಾಟಕ–ನಾಟಕಕಾರರ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಗಣನೀಯವಾಗಿ ಏರಿತು ಹಾಗೂ ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಭೂಮಿ ವೃತ್ತಿಶೀಲವಾಗುತ್ತ ಹೋದಂತೆ ನಾಟಕರಚನೆಯ ಕಸುಬೂ ಪರಿಣತಿಯ ಕಡೆಗೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಯಿತು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಸಮಕಾಲೀನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಈ ನಾಟಕಕಾರರು ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪರಿವೀಕ್ಷಣೆಯ ಹಲವು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಎಪಿಕ್ ನಾಟಕ, ಅಸಂಗತ ನಾಟಕದಂತಹ ಪಂಥಗಳು ಇಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿಯೇ ಅನುಕರಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಮೂರನೆಯದಾಗಿ– ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಆದಂತೆ ಭಾರತೀಯತೆಯ ಹುಡುಕಾಟ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಮೇಲೆದ್ದು ಬಂದಿತು; ಪ್ರೇರಣೆ–ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಯಾವುದೇ ಮೂಲದಿಂದ ಪಡೆದಿರಲಿ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯೂ ಸ್ಥಳೀಯವಾದದ್ದೇ ಆಗಿರಬೇಕೆಂಬ ಅರಿವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡು, ಹಲವಾರು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಹರಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಈ ನಾಟಕ ಲೋಕವನ್ನು ನಾವು ಹಲವಾರು ದಿಕ್ಕುಗಳಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಚರ್ಚಿಸಬಹುದು. ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಥವಾ ರೂಪ–ಬಂಧಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಥವಾ ಪ್ರೇರಣೆ–ಪ್ರಭಾವಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿಯೂ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು ಅಥವಾ– ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಷೆಯ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಘಟಕಗಳಾಗಿ ಆಯಾ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಅಂಥ ಯಾವ ಚರ್ಚೆಗೂ ಕೈಹಾಕದೆ, ನಾವಿಲ್ಲಿ ಈ ೩–೪ ದಶಕಗಳ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮ ಅವಲೋಕನವನ್ನಷ್ಟೇ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವು ತನ್ನ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ರೂಪವನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ೧೯೫೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ. ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಎರಡು ಹಿಂದಿ ನಾಟಕಗಳು– ಧರ್ಮವೀರ ಭಾರತಿ(೧೯೨೬-೯೭)ಯವರ ಅಂಧಯುಗ ಮತ್ತು ಮೋಹನರಾಕೇಶ(೧೯೨೫-೭೨)ರ ಆಷಾಢ್ ಕಾ ಏಕ್ ದಿನ್- ಇವೆರಡು, ಈ ಹೊಸ ನಾಟಕದ ಆರಂಭದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳು. ಅಂಧಯುಗ ನಾಟಕವು ಮಹಾಭಾರತ ಯುದ್ಧದ ಕಡೆಯ ದಿನದಿಂದ ತನ್ನ ಕಥೆಯನ್ನು ಆರಂಭಿಸುತ್ತದೆ; ಅಣ್ವಸ್ತ್ರವನ್ನು ಹೋಲುವ ದಿವ್ಯಾಸ್ತ್ರವೊಂದರಿಂದ ಈ ಯುದ್ಧ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಪ್ರೀತಿ, ದ್ವೇಷ, ತಾಟಸ್ಥ್ಯ, ಲಾಲಸೆ– ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಅಂಧತ್ವಗಳಿಂದಾಗಿ ನೈತಿಕ ಅಧಃಪತನಕ್ಕೆ ಸಾಗುವ ಹಸ್ತಿನಾಪುರವು ಇಲ್ಲಿ ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧಾನಂತರದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತನ್ನೂ ಕೋಮು ಗಲಭೆಗಳ ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತವನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಬಿಂಬಿಸುವಂತಿದೆ. ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಭಾಷೆ, ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹೋಲುವ ಬಂಧ ಮತ್ತು ವಿವಿಧ ಮಾದರಿಯ ನಿರೂಪಣಾಕ್ರಮಗಳ ಬಳಕೆ– ಇಂಥ ಹೊಸ ನಾಟಕತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಯೂ ಈ ನಾಟಕವು ಮೂಲತಃ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಭಾವತೀವ್ರತೆಯನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಆಷಾಢ್ ಕಾ ಏಕ್ ದಿನ್ ನಾಟಕವೂ ಇಂಥದೇ ಭಾವ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ಜತೆಗೇ, ವಾಸ್ತವಿಕ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಗಮನ ಕೊಡುವ ಮೂಲಕ ಹೊಸತೊಂದು ರೀತಿಯ ವಾಸ್ತವದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು– ಕವಿ ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಬದುಕು. ಆದರೆ, ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರ ಕಾಳಿದಾಸನಲ್ಲ, ಆತನಿಗೆ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಮೂಲವಾಗಿದ್ದ ಹಳ್ಳಿಯ ಹುಡುಗಿ ಮಲ್ಲಿಕಾ. ಈ ಇಬ್ಬರ ಬದುಕೂ ಸಾಗುವ ದುರಂತದ ಹಾದಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತ ಈ ನಾಟಕವು ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ನಗರೀಕರಣದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ, ಇತಿಹಾಸ–ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಲನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಜಿಗಿಯುವ ಇಂಥ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ತಮ್ಮ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಫಲವನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ೧೯೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ; ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ (೧೯೩೮–)ರ ಮಹತ್ಕೃತಿ ತುಘಲಕ್‌ನಲ್ಲಿ. ಇತಿಹಾಸದ ತುಘಲಕ್‌ನ ಮೂಲಕ ಗಾಂಧಿ, ನೆಹರೂ ಯುಗದ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಈ ನಾಟಕವು ಹಲವು ರೀತಿಯ ವಸ್ತು–ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಸಹಯೋಗಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ತುಘಲಕ್ ಆದರ್ಶ ಸಮಾಜವೊಂದಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದಾನೆ, ಹಾಗೆಯೇ, ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನೂ ಅರ್ಥಹೀನತೆಯನ್ನೂ ಮೀರಿಕೊಳ್ಳಲು ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಹುಡುಕಾಟವು ಒಂದೆಡೆ ಅಜೀಜರಂತಹ ಖದೀಮರನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ; ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ ತುಘಲಕ್‌ನನ್ನು ಮತ್ತೂ ಹಿಂಸೆಗೆ ನೂಕುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಬಹುಮುಖೀ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಬೆಳೆಯುವುದರಿಂದಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಗಳ ಬಂಧವೂ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳ ರೂಪವೂ, ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ದರ್ಶನವೂ ಒಟ್ಟಿಗೇ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಹಾಗೂ, ಇಂಥ ಬಹುಮೂಲದ ವಸ್ತುತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಈ ನಾಟಕವು ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ತುಘಲಕ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಗ್ಗೂಡಿರುವ ಇಂಥ ಹಲವು ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳು, ನಾಟಕ ರಚನಾ ಮಾದರಿಗಳು ಈ ದಶಕದ ಇನ್ನೂ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಎಳೆಗಳಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅಂಥ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ– ಮೋಹನ ರಾಕೇಶರ ಆಧೇ ಅಧೂರೆ. ಪೂರ್ಣತೆಗೆ ಹಂಬಲಿಸುವ ಒಬ್ಬ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಹೆಂಗಸು, ತನ್ನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಹಲವು ಗಂಡಸರಲ್ಲಿ ಯಾರಿಂದಲೂ ಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಲಾಗದೆ ಬಳಲುವುದು ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು. ಇಂಥದೇ ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ– ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಕಾರ ವಿಜಯ ತೆಂಡೂಲ್ಕರ್ (೧೯೨೮–)ರ ಶಾಂತತಾ ಕೋರ್ಟ್ ಚಾಲೂ ಆಹೆ. ಮತ್ತೆ, ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲೂ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಒಬ್ಬ ಹೆಂಗುಸೇ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿದ್ದಾಳೆ; ಅವಳ ಮೇಲೆ ಇಡಿಯ ಸಮಾಜ ಹೇರುತ್ತ ಹೋಗುವ ಒತ್ತಡಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕವು ಒಂದು ಅಣಕು ನ್ಯಾಯಾಲಯದ ಪ್ರತಿಮೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಅಪೂರ್ಣತೆ, ಅರ್ಥಹೀನತೆ, ಹಿಂಸೆ– ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ವಾಸ್ತವ ಬದುಕಿನ ಸೀಮಿತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಅಸಂಗತ ಗುಣದ ಕಡೆಗೆ ಬೆಟ್ಟುಮಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ಇಂಥ ಅಸಂಗತ ಪ್ರಜ್ಞೆಯು ತನ್ನ ಪೂರ್ಣರೂಪದಲ್ಲಿ ಅವತರಿಸಿದ್ದು ಈ ದಶಕದ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ. ಅದು– ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರರ ಏವಂ ಇಂದ್ರಜಿತ್. ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಇಂದ್ರಜಿತ್, ತನ್ನ ಒಡನಾಡಿಗಳಾದ ಅಮಲ್, ಕಮಲ್, ವಿಮಲ್‌ರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲು ಬಯಸುತ್ತಾನೆ; ಆದರೆ, ತನ್ನ ಎಲ್ಲ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅರ್ಥಹೀನತೆಯೇ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಇಂದ್ರಜಿತ್‌ನ ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ನಾಟಕವು ಖಂಡ ಪ್ರತಿಮೆಗಳ ಅಖಂಡ ಹರಿವಿನಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹಲವು ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡು ಅಲ್ಲೆಲ್ಲ ತಟ್ಟನೆ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಮಿಂಚು ಹೊಡೆಸಿದ ಈ ನಾಟಕವು ಈ ದಶಕದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ನಾಟಕ.

ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ೬೦ರ ದಶಕದ ಇದೇ ನಾಟಕಕಾರರು ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲೂ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದರು; ಹೆಚ್ಚೂ ಕಮ್ಮಿ ಅದೇ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಆದರೆ, ಅವರ ನಾಟಕ ರಚನಾ ಮಾದರಿ ಮಾತ್ರ ಹೊಸತೊಂದು ಶೈಲಿಗೆ ಮಗ್ಗುಲಾಯಿತು. ತುಘಲಕ್‌ನಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ಣತೆ ಮತ್ತು ಛಿದ್ರವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಗಳ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರು, ಈಗ ಅದೇ ವಸ್ತುವನ್ನು ತಮ್ಮ ಹಯವದನ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪುನರ್ ನಿರೂಪಿಸಿದರು. ಆದರೆ, ಈ ನಾಟಕದ ಬಂಧ ಪ್ರಸ್ತುತಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ಈ ನಾಟಕವು ಬೇತಾಳ ಪಂಚವಿಂಶತಿಯ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಆಧಾರವಾಗಿಟ್ಟು ಕೊಂಡಿದೆ; ಕರ್ನಾಟಕದ ವಿವಿಧ ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಗಳಿಂದ ನಿರೂಪಣೆ, ಪ್ರಸ್ತುತಿಯ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಹೀರಿ ಕೊಂಡಿದೆ. ಇದೇ ರೀತಿ ತೆಂಡೂಲ್ಕರ್‌ರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ ಘಾಸೀರಾಂ ಕೊತ್ವಾಲ್‌ನಲ್ಲಿಯೂ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಯಥೇಚ್ಛ ಬಳಕೆ ಕಾಣ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಸ್ತು ಮಾತ್ರ, ತೆಂಡೂಲ್ಕರ್‌ರ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿಂಸೆಯ ವಿಷಯವೇ.

ಹಯವದನ ಮತ್ತು ಘಾಸೀರಾಂ ಕೊತ್ವಾಲ್‌ಗಳು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ೭೦ರ ದಶಕದ ಈ ಹೊಸ ನಾಟಕ ಮಾದರಿ ಯನ್ನು 'ಆಧುನಿಕ ಜಾನಪದ' ಎಂಬ ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಈ ಹೊಸದಿಕ್ಕು ಮೂಲತಃ ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತ ವಾದದ್ದು; ಒಟ್ಟೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಾತಾವರಣದಿಂದ ರೂಪು ಗೊಂಡಿದ್ದು. ಈ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಯಾವಲ್ಲ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು, ಸರಳೀಕರಣಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿತ್ತೋ ಅಂಥದೇ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವೂ ಎದುರಿಸಿದೆ. ಇಲ್ಲೂ ಗಂಭೀರ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗಿಂತ ಜೊಳ್ಳುಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೇ ಜಾಸ್ತಿಯಿದೆ. ಗಂಭೀರ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಹಲವೊಮ್ಮೆ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ ರೂಪವೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಅಲಂಕಾರಗುಣವೇ ಮೇಲುಗೈ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹಯವದನ ಮತ್ತು ಘಾಸೀರಾಂ ಕೊತ್ವಾಲ್‌ನಂತಹ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಇಂಥ ಟೀಕೆಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಕರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ, ಈ ಚಳುವಳಿಯು ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಗಳಿಸಿದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯು ಅಸಾಧಾರಣವಾದದ್ದು. ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆಂದರೆ, ೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಪೊಳ್ಳು ತೆವಲುಗಳು ಎಂದು ಲೇವಡಿಮಾಡಿದ್ದ ಉತ್ಪಲದತ್ತರೇ ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಈ ಚಳುವಳಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಂಡರು. ಜಾತ್ರಾದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಟೀನೇರ್ ತಲ್ವಾರ್, ಸೂರ್ಯ ಶಿಕಾರಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು.

೧೯೮೦ರಿಂದೀಚೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಈ ಚಳುವಳಿಯು ನಿಧಾನವಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಈ ಚಳುವಳಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿದ್ದ ನಾಟಕಕಾರರು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಈ ಆಧುನಿಕ ಜಾನಪದದ ಗುಂಗಿನಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಈಗ ಹೊಸ ನಾಟಕ ಮಾರ್ಗಗಳತ್ತ ನೋಡತೊಡಗಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ– ಆ ಹೊಸ ನಾಟಕಮಾರ್ಗ ಯಾವುದು ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಭವಿಷ್ಯವೇ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬೇಕು.

ಉಲ್ಲೇಖಗಳು :

೧. ಉಲ್ಲೇಖಿತ. Raha, Kiranmoy, Bengali Theatre, New Delhi 1978, ಪುಟ ೧೯.

೨. ವಿವರಗಳಿಗೆ ನೋಡಿ: Bhattacharya, Malini, The Indian Peoples Theatre Association: A Preliminary Sketch of the Movement and the Organisation, 1942-47, Sangit Natak, Oct.-Dec. 1989.

೩. Mitra, Sombu, Building from Tagore, The Drama Review, New York, Spring 1971.

೪. Raha, Kiranmoy, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ ೧೩೯.

೫. Mitra, Sombu, ಪೂರ್ವೋಕ್ತ, ಪುಟ ೨೦೩.

೬. ಅದೇ. ಪುಟ ೨೦೩

೭. Bharucha, Rustom, Rehearsals of Revolution, Calcutta, 1983 ಪುಟ ೬೭.

೮. ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಅವರ ಆಯ್ದ ಬರಹಗಳು, ಹಂಪಿ ೧೯೯೨. ಪುಟ ೧೧೭–೮.

೯. 'ಬೇರುಗಳ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಪರ–ವಿರೋಧಿ ಚರ್ಚೆಗೆ ನೋಡಿ– Awasthi, Suresh, In Defence of the Theatre of Roots, Sangit Natak, New Delhi 1985, ಮತ್ತು Bharucha, Rustom, Theatre and the World, Delhi 1990, ಪುಟ ೨೫೦–೨೭೧.

೧೦. Bharucha, Rustom, The Theatre of Kanhailal, Calcutta 1992.

೭.೩

ಶತಮಾನ ದಾಟಿದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ

ಹಲವು ಕಾಲ–ದೇಶಗಳ ರಂಗಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಸುತ್ತಾಡಿ ನಾವೀಗ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಾಗಿಲಿಗೆ ಬಂದು ನಿಂತಿದ್ದೇವೆ. ನೂರು ಚಿಲ್ಲರೆ ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸಿನ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಆಕರಗಳೂ, ವಿಮರ್ಶೆಗಳೂ ಹಾಗೂ ಸಮೀಕ್ಷೆಗಳೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲೇ ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಧ್ಯಾಯವು ಈ ಕಾಲಾವಧಿಯ ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕ ಅವಲೋಕನಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಾಕದೇ ನಾವು ಇದುವರೆಗೆ ಅವಲೋಕಿಸುತ್ತ ಬಂದಿರುವ ಒಟ್ಟೂ ರಂಗಪ್ರಪಂಚದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನಷ್ಟೇ ಮಾಡಹೊರಟಿದೆ.

ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಅಥವಾ ಅಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯು ವಿವಿಧ ದೇಶಕಾಲಗಳ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನೂ, ನಾಟಕ ಮಾದರಿಗಳನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ, ಗ್ರೀಕ್–ಎಲಿಜಬೆತನ್ ನಾಟಕ–ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ನೆರಳು ಇಲ್ಲದೆ; ಆಧುನಿಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪ್ರಭಾವವೂ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕ, ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಭೂಮಿ, ರಾಜಕೀಯದ ಸೆಳೆತ, ಜಾನಪದದ ಆಕರ್ಷಣೆ–ಮೊದಲಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸಿದ ಚಳುವಳಿಗಳೆಲ್ಲವೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಪ್ರತಿಫಲನಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗಿವೆ. ಇಂಥಾ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯು ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಹೇಗೆ? ಹಾಗೆ ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗಲೇ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಯಾವೆಲ್ಲ ಅನನ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ?– ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕನ್ನಡದ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಈ ಅಧ್ಯಾಯ.

ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ

ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು–ಒಂದೂವರೆ ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಇತಿಹಾಸವಿದ್ದರೂ ಕರ್ನಾಟಕವೆಂಬ ರಾಜ್ಯ ರೂಪುಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ್ದು–೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದಲ್ಲಿ; ಇವತ್ತಿನ ಭೌಗೋಲಿಕ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ರಚಿತವಾಗಿದ್ದು ೧೯೫೬ರಷ್ಟು ತಡವಾಗಿ. ಇವತ್ತಿಗೆ ಒಂದು ಶತಮಾನ ಮೊದಲು, ಅಂದರೆ ೧೮೮೦–೯೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ ಕರ್ನಾಟಕತ್ವ, ಕನ್ನಡತನ ಮೊದಲಾದ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ಆರಂಭಗೊಂಡವು. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಗೆ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ–ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಮೊದಲ

ಹೆಜ್ಜೆಗಳನ್ನಿಟ್ಟವು. ಈ ಕಾಲಾವಧಿಯನ್ನೇ ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಎಂದು ಸೂಚಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

೧೮ನೆಯ ಶತಮಾನದ ತುದಿಯ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಇವತ್ತಿನ ಕನ್ನಡನಾಡು ಹಲವು ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಹಲವು ಸಂಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಹರಡಿ ಹಂಚಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತ್ಯವು ಮೈಸೂರು ಅರಸರ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಲವು ಜಿಲ್ಲೆಗಳು ಪೇಶ್ವೆಗಳ ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿದ್ದವು. ಹೈದರಾಬಾದ್ ಕರ್ನಾಟಕವು ನಿಜಾಮನ ಕೈಯಲ್ಲಿತ್ತು; ಕೆನರಾ ಪ್ರಾಂತ್ಯ ಟಿಪ್ಪೂವಿನ ಕೈಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ, ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ತುಣುಕುಗಳು ಸ್ಥಳೀಯ ಪಾಳೆಯಗಾರರ ಆಡಳಿತಕ್ಕೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಹರಿದು ಹಂಚಿದ್ದ ಕನ್ನಡಭಾಷಾ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿಯಾದರೂ ಏಕೀಕರಣಗೊಂಡಿದ್ದು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಡಳಿತದ ಪ್ರವೇಶದಿಂದಾಗಿ. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷರು ಒಂದೊಂದೇ ಪ್ರಾಂತ್ಯವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಅಥವಾ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಆಡಳಿತದ ಛತ್ರಿಯಡಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋದರು. ಆದರೆ, ಇಷ್ಟಾದ ಮೇಲೂ, ಕನ್ನಡ ಭಾಷಾ ಪ್ರದೇಶಗಳು ಬ್ರಿಟಿಷರ ಮುಂಬಯಿ, ಮದ್ರಾಸು ಮತ್ತು ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಜಿತವಾಗಿಯೇ ಮುಂದುವರೆದವು.

ಇಂತಹ ವಿಭಜಿತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೇ ಆರಂಭದ ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ರೂಪುಗೊಂಡಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಾಕ ಲಭ್ಯವಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮೊದಲಿಗೆ ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಈ ವಿಭಜನೆಯಿಂದಾಗಿ ಸಂಪರ್ಕ, ಆಡಳಿತದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ನಿಧಾನವಾದವು; ಮರಾಠಿ, ತಮಿಳುಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಶಿಕ್ಷಣದ ಕೆಲಸಗಳು ಮಂದಗತಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದವು; ನವೋದಯವೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ತಡವಾಗಿ ಬಂತು. ಆದರೆ, ಇದೇ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಹಲವು ಮೂಲದ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಕನ್ನಡದೊಳಕ್ಕೆ ಹರಿದುಬರುವುದೂ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕವು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನೂ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡವು ಮದ್ರಾಸಿನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನೂ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರೆ ಮೈಸೂರು 'ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ಮಾದರಿಗಳ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣದ ಕಡೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಮುಖಮಾಡಿತು. ಮುಂದೆ, ಈ ವಿಭಿನ್ನ ಮಾದರಿಗಳು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾದವು; ಕೊಟ್ಟು ಪಡೆಯುವ ವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದವು. ಇವತ್ತು ಉಳಿದ ಪ್ರದೇಶಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಒಟ್ಟೂ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಹೆಚ್ಚು 'ಮುಕ್ತತೆ'ಯ ಗುಣವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿರುವುದು ಹಾಗೂ ವಿವಿಧ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಸಂಶ್ಲೇಷಿಸುವ 'ಜೀರ್ಣಾಗ್ನಿ'ಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುವುದು– ಮೂಲತಃ ಈ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಾಗಿ.

ಕನ್ನಡ ನವೋದಯವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾದ ಎರಡು ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯ ಘಟ್ಟ, ೧೮೮೦-೯೦ರ ವರೆಗಿನ ಕಾಲಾವಧಿ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಮುದ್ರಣ, ಪ್ರಕಾಶನ ಮತ್ತು ಶಿಕ್ಷಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳು ನೆಲೆಗೊಂಡವು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಿತವಾದ ಮೊದಲ ಪುಸ್ತಕ– ೧೮೧೭ರಲ್ಲಿ, ವಿಲಿಯಂ ಕೇರಿ ಎಂಬಾತ ಬಂಗಾಲದಿಂದ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಕನ್ನಡ ವ್ಯಾಕರಣ. ಆಮೇಲಿನ ೨-೩ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಮುದ್ರಣದ ಆರಂಭದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಬಳ್ಳಾರಿ, ಬೆಳಗಾವಿ, ಬೆಂಗಳೂರು ಮತ್ತು ಮಂಗಳೂರುಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಆದರೆ, ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಮುದ್ರಣವು ನಡೆಯತೊಡಗಿದ್ದು ೧೮೭೦ರ ಬಳಿಕ; ಕನ್ನಡದ ಅಚ್ಚುಮೊಳೆಗಳು ತಯಾರಾಗಿ ದೊರಕತೊಡಗಿದ ಮೇಲೆ. ಆ ಬಳಿಕ, ಕನ್ನಡದ ಹಲವಾರು ಸಣ್ಣ ಊರುಗಳಲ್ಲೂ ಮುದ್ರಣಾಲಯಗಳು ಆರಂಭವಾದವು; ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣದ ಮುದ್ರಿತ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹೊರಬರಲಾರಂಭಿಸಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಶಿಕ್ಷಣವೂ ತನ್ನ ಆರಂಭದ ಸಿದ್ಧತೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿತು. ೧೮೩೦ರ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಪಕ್ಕದ ತಮಿಳು ಮತ್ತು ಮರಾಠಿ ಭಾಷೆಗಳು ಆಡಳಿತ, ಶಿಕ್ಷಣದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿದ್ದರೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲೇ ಮೊದಲಿಗೆ, ಕನ್ನಡದ ಪಠ್ಯಗಳು ರಚಿತವಾದವು; ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ದೇಶೀ ಶಿಕ್ಷಣಸಂಸ್ಥೆ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಮುಂದೆ, ಈ ಶತಮಾನದ ನಡುವಿಗೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಇಲಾಖೆ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಯಿತು. ಮಿಶನರಿ ಶಾಲೆಗಳೇ ಅಲ್ಲದೆ ಸರ್ಕಾರಿ ಶಾಲೆಕಾಲೇಜುಗಳೂ, ತರಬೇತಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಹೀಗೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಮುದ್ರಣದ ಈ ಎಲ್ಲ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ಕೂಡಿ ೧೮೮೦-೯೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನವೋದಯವು ಇನ್ನೊಂದು ಮಜಲನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

೧೮೮೦ರಿಂದ ಮುಂದಿನ ೨-೩ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು ತಮ್ಮ ಆರಂಭದ ಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಂಡವು. ಈ ದಶಕಗಳಲ್ಲೇ, ಒಂದು ಕಡೆಗೆ ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಪಂಜೆ ಮಂಗೇಶರಾಯರು ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ಕಾವ್ಯಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸತೊಡಗಿದ್ದರು. ೧೮೮೫ರ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಬಂಗಾಲಿಯ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಾದಂಬರಿ ದುರ್ಗೇಶನಂದಿನಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡಿತು. ಇದೇ ದಶಕದ ತುದಿಗೆ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಾದಂಬರಿ– ಗುಲ್ವಾಡಿ ವೆಂಕಟರಾಯರ ಇಂದಿರಾಬಾಯಿ ಕೂಡಾ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ಆರಂಭವಾದ ಕಾವ್ಯ– ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟರೂಪ ಲಭ್ಯವಾಗಿದ್ದು ೧೯೧೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ. ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಎಂ. ಎಸ್. ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರ ಮಾಡಿದ್ದುಣ್ಣೋ

ಮಹರಾಯ ಕಾದಂಬರಿಯು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಶಕ್ತ ಕಾದಂಬರಿ ಪರಂಪರೆಯೊಂದನ್ನು ಮುಂಗಾಣಿಸಿತು; ಈ ದಶಕದ ತುದಿಗೆ ಬಂದ ಬಿ. ಎಂ. ಶ್ರೀ.ಯವರ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೀತಗಳು ಕನ್ನಡದ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯಪಂಥವನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸಿತು. ಹೀಗೆ, ೧೯೨೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿವಿಧ ಶಾಖೆಗಳು ಮುಂದಿನ ಬೆಳುವಣಿಗೆಗೆ ಸಜ್ಜಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದವು.

ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರವೇಶಮಾರ್ಗಗಳು

೧೮೮೦ ಮತ್ತು ೧೯೨೦ರ ನಡುವೆ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ವಿವಿಧ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಆವಾಹಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲೇ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ಆಧುನಿಕತೆಯು ವಿವಿಧ ದಿಕ್ಕುಗಳಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸತೊಡಗಿತ್ತು. ೧೮೭೦–೮೦ರ ದಶಕದಲ್ಲೇ ನಡೆದ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ರಂಗವಿದ್ಯಮಾನಗಳು ಆಧುನಿಕತೆಯ ಇಂತಹ ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರವೇಶಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಹಾಗಿವೆ. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ– ೧೮೭೭ ಮತ್ತು ೭೯ರಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಮೊದಲ ನಾಟಕ ತಂಡಗಳು ಜನ್ಮತಳೆದವು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ– ೧೮೮೭ರಲ್ಲಿ ದೂರದ ಮುಂಬೈನಿಂದ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವೊಂದು ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯದಾಗಿ– ಪ್ರಾಯಶಃ ಈ ಎರಡು ಇಸವಿಗಳ ನಡುವೆಯೇ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ಎಂಬ 'ಆಧುನಿಕ ಜಾನಪದ' ಕೃತಿಯೊಂದು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತು. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನಾವು ಹಿಂದೆಯೇ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಉಳಿದೆರಡು ವಿದ್ಯಮಾನಗಳ ಮೇಲೆ ನಾವೀಗ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಬೇಕು.

ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ– ನಾಟಕತಂಡಗಳ ಆರಂಭ. ೧೮೬೦–೮೦ರ ನಡುವೆ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಿಂದ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರವಾಸಕ್ಕೆ ಬಂದವು ಮತ್ತು ಈ ಪ್ರವಾಸಗಳೇ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹೊಸ ನಾಟಕತಂಡಗಳ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಯಿತು– ಎಂಬುದನ್ನು ಎಲ್ಲ ಇತಿಹಾಸಗಳೂ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆ ಬಂದ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ, ಆಗ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿದ್ದ ಎರಡೂ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕತಂಡಗಳೂ ಸೇರಿದ್ದವು– ಸಾಂಗ್ಲಿಕರ್ ನಾಟಕಮಂಡಳಿ, ಈಚಲಕರಂಜಿ ನಾಟಕಮಂಡಳಿ ಮೊದಲಾದ ಮರಾಠಿ ತಂಡಗಳು ಹಾಗೂ ಬಾಲಿವಾಲಾನ ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾ ಕಂಪೆನಿ, ಪಾರ್ಸಿ ಥಿಯೇಟ್ರಿಕಲ್ ಕಂಪೆನಿ ಮೊದಲಾದ ಪಾರ್ಸಿ ತಂಡಗಳು. ಈ ನಾಟಕತಂಡಗಳು ಮೊದಲು ಇಲ್ಲಿ ತಿರುಗಾಡಿದ ಹಾದಿಗಳೇ ಇಲ್ಲಿಯ ಮೊದಲ ತಂಡಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ನೆಲವೂ ಆಯಿತು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಗದಗ, ಧಾರವಾಡ, ಬೆಳಗಾವಿ ಈ ಪ್ರಾಂತ್ಯವು ಅಂಥ ಒಂದು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಂಡರೆ ಮೈಸೂರು, ಮಂಡ್ಯ, ಬೆಂಗಳೂರು ಅಂಥ ಇನ್ನೊಂದು ಕೇಂದ್ರವಾಯಿತು. ಆಮೇಲೆ, ಬಳ್ಳಾರಿ ಮತ್ತು ಮಂಗಳೂರುಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಇನ್ನಷ್ಟು ಊರುಗಳು ಈ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿದವು.

ಕನ್ನಡದ ಇಂಥ ಆರಂಭದ ತಂಡಗಳು ಮರಾಠಿ, ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕ ಮಾದರಿಯಿಂದ ಏನೆಲ್ಲ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದವು? ಹಾಗೆ ಪಡೆದ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಅವು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಹೇಗೆ? ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ತುಸು ಕೆದಕಿನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ದೊಡ್ಡದೊಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜಗ್ಗಾಟವೇ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಈ ತಂಡಗಳು ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಸಂಗೀತ, ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕೀಯತೆಗಳನ್ನು ಮೋಹಿಸಿ ವರಿಸಿದ್ದೂ ನಿಜ; ಟಿಕೇಟು, ಪ್ರೇಕ್ಷಾಗೃಹ, ಪ್ರವಾಸಗಳ ಹೊಸ ಉದ್ಯಮ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತವಾಗಿದ್ದೂ ನಿಜ. ಆದರೆ, ಇದೆಲ್ಲದರ ಜತೆಗೆ ಮರಾಠಿ ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಓಮ್ಮೆಟ್ಟಿಸುವಂತಹ ಹೊಸ ಕನ್ನಡ ರಂಗಮಾರ್ಗವೊಂದನ್ನು ಹುಡುಕುವ ನವೋದಯದ ಸ್ವಾಭಿಮಾನವೂ ಈ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಹಿಂದಿತ್ತು. ೧೯೧೯ರಲ್ಲಿ ಶಾಂತಕವಿಗಳು ಷಟ್ಪದಿ ಮಾಲಿಕೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಈ ಆಕರ್ಷಣೆ, ವಿಕರ್ಷಣೆಗಳ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ:

''ಎಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಮರಾಠಿಯರ ನಾಟಕ ಕೀರ್ತಿ
ಯೆಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಮರಾಠಿಯರ ನಾಟಕದರ್ಥ
ಯೆಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಮರಾಠಿಯರ ನಾಟಕ ನಟರ
ಮೂರ್ತಿಗಳ ಸಂಚಾರವು
ಎಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಮರಾಠಿಯರ ನಾಟಕದಾಟ
ಯೆಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಮರಾಠಿಯರ ನಾಟಕದೂಟ
ವೆಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಮರಾಠಿಯರ ನಾಟಕಮಯಂ
ತಾನಾಯ್ತು ಕರ್ನಾಟಕಂ''

''ಎಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಕನ್ನಡದ ಭಾಷೆಯೆಟ್ಟಿಯದ
ರಲ್ಲಿಲ್ಲ ಮೃದು ಶಬ್ದವಿಲ್ಲ ಭಾಷಾ ಸರಣಿ
ಯಿಲ್ಲವೈ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಿಲ್ಲ, ನಾಟಕವಿಲ್ಲ, ನಟನಟಿಗಳಿಲ್ಲವಿನ್ನು
ಇಲ್ಲವವು ಮುಂದಾಗುವಾಶೆ ಕೂಡಾ ಇಲ್ಲ
ವಿಲ್ಲವೆಂದೀ ಧಾರವಾಡದ ಸೀಮೆಯ ಜನಾ
ಸೊಲ್ಲಿಸುವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ
ಪುಟ್ಟಿದುದು ಕೃತಪುರದೊಳು''[೧]

ಶಾಂತಕವಿಗಳು ತಾವು ೧೮೭೭ರಲ್ಲಿ ಗದಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಕೃತಪುರ ನಾಟಕಮಂಡಳಿಯ ಸ್ಥಾಪನೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವ ಈ ಕಾರಣಗಳು, ನಿಜವಾಗಿ, ಆ ಕಾಲದ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕತಂಡಗಳ ಮೂಲೋ

ದ್ದೇಶವೂ ಆಗಿತ್ತು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಂತಹ 'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಕ್ರಮಣ'ವನ್ನು ಕಂಡಿರದಿದ್ದ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಮರಾಠಿ, ಪಾರ್ಸಿ ತಂಡಗಳನ್ನು ಕಂಡು, ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಇಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯಬೇಕೆಂದು ಮಹಾರಾಜರು ನಿರೂಪ ಕೊಟ್ಟದ್ದರಿಂದಲೇ ಮೊದಲ ನಾಟಕತಂಡ – ಚಾಮ ರಾಜೇಂದ್ರ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ (೧೮೭೬) ಹುಟ್ಟಿದ್ದು. ಅಷ್ಟೇಕೆ, ೧೮೮೧ರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ರಾಜಧಾನಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯೂ ಕೂಡಾ ದಿವಾನರ 'ಬುದ್ಧಿವಾದ'ವನ್ನು ಕೇಳಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿತು.

ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ನಾಟಕತಂಡಗಳು ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ಸಂಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸತನವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳು ವುದರ ಜತೆಗೆ, ಕನ್ನಡಾಭಿಮಾನವನ್ನೂ ಪ್ರಸಾರಮಾಡುವ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ, ಅವು ಆರಂಭದ ಘಟ್ಟ ದಲ್ಲಿ ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ 'ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ'ಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ಶಾಂತಕವಿಗಳ ತಂಡವೇ ಆಗಲಿ, ಅರಮನೆ ಕಂಪೆನಿಯಾಗಲಿ ಅಥವಾ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಹಲಸಗಿ ನಾಟಕಮಂಡಳಿ (೧೮೭೬) ಮತ್ತು ಆರಂಭದ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪೆನಿಯೇ ಆಗಲಿ ಸಂಘಟನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿಪರತೆಯನ್ನಿನ್ನೂ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿರಲಿಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಉದ್ಯೋಗಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ನಟರೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಈ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು ಮತ್ತು ಪ್ರಯಾಣ, ಟಿಕೇಟು, ರಂಗಮಂದಿರ ಮೊದಲಾದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳೂ ಇನ್ನೂ ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರಲಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಈ ತಂಡದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಅತ್ತ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ರೂಪ ವನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ಇತ್ತ ಬಯಲಾಟ, ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನೂ ಕೈಬಿಡದೆ ಮಧ್ಯಂತರ ಸ್ವರೂಪವೊಂದನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದವು.

ಈ ಸ್ಥಿತಿ ಬದಲಾಗತೊಡಗಿದ್ದು ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ದಶಕದಲ್ಲಿ. ಆಗ ಉತ್ತರ ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಹೊಸ ನಾಟಕತಂಡಗಳು ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಉದ್ಯಮಶೀಲತೆಯನ್ನೂ, ಹೊಸ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ರಸಾಯನವನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡತೊಡಗಿದವು. ಇಲ್ಲಿಂದ ನಿಜವಾಗಿ, ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಬ್ಬರದ ಆರಂಭ.

ಕನ್ನಡ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕ

೧೯೦೦ರಿಂದ ೧೯೪೦ರ ನಡುವೆ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿ ಮೆರೆದ ಕನ್ನಡ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವು ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ವೃತ್ತಿತಂಡಗಳನ್ನೂ, ನಟನಟಿಯರನ್ನೂ, ತಂತ್ರಜ್ಞರನ್ನೂ, ನಾಟಕಕಾರರನ್ನೂ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದೆ. ಅಂಥ ವ್ಯಕ್ತಿ–ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಸಮೀಕ್ಷೆಗಳೂ, ಬಿಡಿ ಅಭ್ಯಾಸಗಳೂ ಈಗ ಲಭ್ಯವಿರುವುದ ರಿಂದ ಅದನ್ನಿಲ್ಲಿ ಮಾಡಹೊರಡುವುದಿಲ್ಲ. ಜತೆಗೆ, ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯವೊಂದರಲ್ಲಿ ನಾವಾಗಲೇ ಕಂಪೆನಿನಾಟಕವೆಂಬ ರಂಗಪ್ರಕಾರದ ರೂಪುರೇಷೆಗಳನ್ನೂ, ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನೂ ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಈ ರಸಾಯನವು ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರಗೊಂಡಿ ತೆಂಬುದನ್ನೂ ವಿವಿಧ ವ್ಯಕ್ತಿ–ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಈ ರಸಾಯನವನ್ನು ಹೇಗೆ ಬೆಳೆಸುತ್ತ ಹೋದರೆಂಬುದನ್ನೂ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ನೋಡಹೊರಟಿದ್ದೇವೆ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಬ್ಬರ ಆರಂಭವಾಗುವುದು, ೧೯೦೧ರಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಕೊಣ್ಣೂರ ಕಂಪೆನಿ ಮತ್ತು ೧೯೦೩ರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಶಿರಹಟ್ಟಿ ಕಂಪೆನಿಗಳಿಂದ. ರಂಗಭೂಮಿಯು ಒಂದು ಉದ್ಯಮವಾಗಿದ್ದು, ಅಭಿನಯವು ಒಂದು ವೃತ್ತಿಯಾಗಿದ್ದು ಮತ್ತು ರಂಗತಂತ್ರದ ಹಲವು ಹತ್ತು ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಬಳಸಿ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಸೆಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದು, ಕೊಣ್ಣೂರ ಕಂಪೆನಿಯ ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆಗಳು. ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ನಟಿಯರನ್ನು ಬಳಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದು, ವಿದ್ಯುತ್‌ಗೆ ಡೈನಮೋವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿ ಸಿದ್ದು, ದೃಶ್ಯ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಟ್ರಾನ್ಸ್‌ಫರ್ ಸೀನರಿಯಂತಹ ಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದು, ಇಂತಹ ಹೊಸತನ ಗಳಿಂದಾಗಿ ಕೊಣ್ಣೂರ ಕಂಪೆನಿಯು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಹುಬೇಗ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರಶಕ್ತಿಗಳಾಗಿದ್ದ ದೃಶ್ಯವೈಭವವನ್ನೂ, ರಂಗಚಮತ್ಕಾರಗಳನ್ನೂ ತನ್ನ 'ಶನಿಪ್ರಭಾವ'ದಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಬಳಸಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಹೊಸರುಚಿಯನ್ನು ಹತ್ತಿಸಿದ ತಂಡ ಇದು. ಶಿರಹಟ್ಟಿ ಕಂಪೆನಿಯೂ ಕೂಡಾ ಇಂಥ ಮಾಯಾಲೋಕದ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಬೀಳಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅದು ಸಂಘಟನೆ ಮತ್ತು ಚಮತ್ಕಾರದ ಕಸರತ್ತುಗಳಷ್ಟೇ ಅಭಿನಯ, ಸಂಗೀತ ಮೊದಲಾದ ರಂಗಾಂಶಗಳ ಮೇಲೂ ಒತ್ತುಹಾಕಿತು. ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲೆರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲದೆ ಹೊರಗೂ ಓಡಾಡಿದ ಈ ಎರಡೂ ತಂಡಗಳು ಕನ್ನಡ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ನೆಲಗಟ್ಟೊಂದನ್ನು ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟವು.

ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಸಂಘಟನೆ ಮತ್ತು ರಂಗತಂತ್ರಗಳ ಸರ್ಕಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ರಸಾಯನವು ತಯಾರಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಂಪೆನಿಯು ಇದೇ ರಸಾಯನವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ಸಾಧಿಸಹೊರಟಿತ್ತು. ಅದು, ೧೯೦೪ರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ, ಎ. ವಿ. ವರದಾಚಾರ್ (೧೮೭೯–೧೯೨೬)ರ ನೇತೃತ್ವದ ರತ್ನಾವಳಿ ಥಿಯೇಟ್ರಿಕಲ್ ಕಂಪೆನಿ. ಕನ್ನಡ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ

ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಪ್ರಮುಖ ಕೊಡುಗೆ- ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ರಂಗಸಂಗೀತಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಅವರು ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಸಂಘರ್ಷದಿಂದ ಕೂಡಿದ 'ಆಧುನಿಕ' ಪಾತ್ರ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ತೋರಿಸಿದರು. ಜಾನಪದ ಅಥವಾ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳೆಂದರೆ ಅವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ವಭಾವ-ಧೋರಣೆಗಳ ಸಾಂದ್ರಪ್ರತಿಮೆಗಳು. ಅಂಥ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಅವುಗಳ ವಿರುದ್ಧಾಂಶಗಳನ್ನೂ ಕೂಡಿಸುವ ಮೂಲಕ ಸಂಘರ್ಷದ ಆಯಾಮ ಕೊಟ್ಟರು; ಆಯಾ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ರೀತಿಯ ಮಾನಸಿಕ ಒಳತೋಟಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪಾತ್ರ ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು ನರಸಿಂಹಾವತಾರವನ್ನು ಕಾಣುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ- ಆ ಅವತಾರದ ಬಗ್ಗೆ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆ, ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅಂಥ ಅವತಾರವನ್ನು ತನ್ನ ಮಗು ಕಂಡು ಬೆದರೀತೆಂಬ ಕರುಣೆ, ಜತೆಗೇ ಇಂಥ ದೈವದ ದರುಶನಕ್ಕೆ ಕಾರಣನಾದ ಮಗನ ಬಗ್ಗೆ ಕೃತಜ್ಞತೆ ಮತ್ತು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ನರಸಿಂಹನನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಹೊಡೆದಾಡುವ ರೋಷದ ಅಬ್ಬರ- ಈ ಎಲ್ಲ ವಿರುದ್ಧಾಂಶಗಳನ್ನೂ ತೋರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅವರು ಆ ಪಾತ್ರವನ್ನು 'ವಾಸ್ತವಿಕ'ವೂ, ಭಾವತೀವ್ರವೂ ಆಗುವಂತೆ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ವರದಾಚಾರ್ಯರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಪಾತ್ರನಿರ್ಮಾಣದ ಈ ಹೊಸತಂತ್ರವನ್ನೇ ಮುಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟರೂ ಅನುಕರಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದರೆನ್ನುವುದು ಇದರ ಮಹತ್ವವನ್ನೇ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಇನ್ನೊಂದು ದಿಕ್ಕಿನ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳು ವೇಷಭೂಷಣ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕುರಿತಾದದ್ದು. ಪಾತ್ರನಿರ್ಮಾಣವನ್ನು ಅವರು 'ವಾಸ್ತವಿಕ'ಗೊಳಿಸಿದಂತೆಯೇ ವೇಷಭೂಷಣದಲ್ಲೂ ಅವರು ಅನಗತ್ಯ ಕೃತಕತೆ, ವೈಭವಗಳನ್ನು ಕಳಚಿ ಸಹಜಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಮಾಡಿದರು. ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳ ಸಂವಹನೆಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟರು. ಅಲ್ಲದೆ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಮಟ್ಟುಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಗ್ಗಿಸಿ ಹೊಸ ಸಂಗೀತದ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ತೋರಿಸಿದರು. ಹೀಗೆ, ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ ವರದಾಚಾರ್ಯ ಮತ್ತು ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ಕೊಣ್ಣೂರು, ಶಿರಹಟ್ಟಿ ಕಂಪೆನಿಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ೧೯೧೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಎರಡು ವಿಭಿನ್ನ ಶಾಖೆಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಾಣಿಸತೊಡಗಿದವು. ಉತ್ತರದ ಶಾಖೆಗೆ ಮರಾಠಿ ಪ್ರಭಾವ ಹೆಚ್ಚಿದ್ದರೆ, ದಕ್ಷಿಣದ ಶಾಖೆಗೆ ಪಾರ್ಸಿ ಪ್ರಭಾವ ಹೆಚ್ಚಿತ್ತು. ಉತ್ತರದ ಶಾಖೆಯು ಒರಟೊರಟಾದ ಜಾನಪದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿ ಬಳಸಿದರೆ ದಕ್ಷಿಣದ ಶಾಖೆ ನಾಜೂಕಾದ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿತು. ಇಂಥ ವಿಭಿನ್ನತೆಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಮುಂದೆ, ಉತ್ತರದ ಕಂಪೆನಿನಾಟಕವು ಆಗಾಗ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಆಡುವ ಜನಸಾಮೀಪ್ಯ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡರೆ ದಕ್ಷಿಣದ ಕಂಪೆನಿನಾಟಕ ಕಡೆಗೂ ಕಲಾಪಿತೃಗಳಿಂದ ಪೋಷಿಸಲ್ಪಡುವ ಅ-ರಾಜಕೀಯ ಸ್ವರೂಪವೊಂದಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತಗೊಂಡಿತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ೧೯೧೦ರ ನಂತರದ ಎಲ್ಲ ಕಂಪೆನಿಗಳನ್ನೂ ನಾವು, ಬರೀ ಭೌಗೋಲಿಕ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿಂದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗಶೈಲಿಯನ್ನಾಧರಿಸಿಯೇ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಈ ಎರಡು ಶೈಲಿಗಳಲ್ಲೊಂದಕ್ಕೆ ಕೂಡಿಸಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಇಂಥ ವಿಭಜನೆಯನ್ನು, ಕನಿಷ್ಠ ಪಕ್ಷ ಭೌಗೋಲಿಕ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಾದರೂ, ಮೀರಿ ನಿಂತ ಮೊದಲ ಕಂಪೆನಿ – ಗುಬ್ಬಿ ಚನ್ನಬಸವೇಶ್ವರ ನಾಟಕ ಸಂಘ. ೧೮೮೪ರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿ ಮುಂದೆ, ೧೯೧೭ರಿಂದ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣ (೧೮೯೦–೧೯೭೨)ನವರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬಲ ವೃತ್ತಿತಂಡವಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಈ ಕಂಪೆನಿಯನ್ನು ನಾವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳಿಂದ, ಕರ್ನಾಟಕದ ಉಳಿದ ಕಂಪೆನಿಗಳಿಗಿಂತ ಮಹತ್ವದ್ದೆಂದು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಭೌಗೋಲಿಕ ವ್ಯಾಪ್ತಿ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಇನ್ನಾವುದೇ ಕಂಪೆನಿಯು ತಿರುಗಾಡದಷ್ಟು ಊರುಗಳನ್ನು ಈ ಕಂಪೆನಿ ತಿರುಗಾಡಿತು. ಆಂಧ್ರ, ತಮಿಳುನಾಡುಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಗಣನೀಯ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿತು. ೧೯೨೦–೩೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಂತೂ ಈ ತಂಡವು ಒಂದು ಬೃಹತ್ ಉದ್ಯಮವೇ ಆಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಹಲವು ಶಾಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಡೆದು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇಂಥ ವಿಸ್ತಾರ, ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪೆನಿಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಸ್ವರೂಪ ದೊರೆಯಿತು. ಇದು ಉತ್ತರ-ದಕ್ಷಿಣದ ಕಂಪೆನಿಗಳೆರಡರ ಆವಿಷ್ಕಾರಗಳನ್ನೂ ತನ್ನಲ್ಲಿ ಏಕತ್ರಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಉತ್ತರದ ಕಂಪೆನಿಗಳ ಚಮತ್ಕಾರಗಳು, ದೃಶ್ಯವೈಭವಗಳು, ಜಾನಪದದಿಂದ ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಪಾತ್ರ, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಮಾದರಿಗಳು ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪೆನಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ ಹಾಗೆಯೇ ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಹೊಸ ಅಭಿನಯ ಮಾದರಿ, ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸೆಳೆತಗಳು ಮತ್ತು ರಂಗಸಂಗೀತದ ಮಟ್ಟುಗಳು- ಇವು ಕೂಡಾ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಒದಗಿಬಂದವು. ಹೀಗೆ ವಿಭಿನ್ನ ಮೂಲದ ಶೈಲಿಗಳನ್ನೂ, ನಾಟಕ-ನಾಟಕಕಾರರನ್ನೂ ಮತ್ತು ಭೌಗೋಲಿಕ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಇನ್ನಾವುದೇ ತಂಡಕ್ಕೆ ದೊರಕದ ಯಶಸ್ಸು, ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಗಳು ಈ ಕಂಪೆನಿಗೆ ದೊರಕಿದವು.

ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪೆನಿಯ ಇಂತಹ ಸಮನ್ವಯ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಮುಂದಿನ ಇನ್ನಾವ ತಂಡಕ್ಕೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಇದ್ದುದರಿಂದ, ಜತೆಗೆ, ೧೯೩೦ರ ಬಳಿಕ ಸಿನೆಮಾದ ಪ್ರವೇಶವಾಗಿ ಇಂತಹ ವಿಸ್ತಾರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳೆಲ್ಲ ಅಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದು

ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗತೊಡಗಿದ್ದರಿಂದ, ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಕನ್ನಡ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವು ಬೇರೆಯೇ ಹಾದಿ ಹಿಡಿಯುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪೆನಿಯ ಬಳಿಕ ಬಂದ ಉತ್ತರ ಅಥವಾ ದಕ್ಷಿಣದ ಯಾವುದೇ ಕಂಪೆನಿಯನ್ನು ನೋಡಿ, ಇವೆಲ್ಲವೂ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ವಿಸ್ತಾರ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಯಾವುದೋ ಒಂದೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ರಂಗಾಂಶವನ್ನೇ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡತೊಡಗಿದ್ದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವುದಾದರೆ, ೧೯೧೬ರಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ದತ್ತಾತ್ರೇಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಮಂಡಳಿಯು ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಗದ್ಯನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನ ಕಾಳಜಿಯಾಗಿರಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ತಂಡದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರಾಗಿದ್ದ ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು (೧೮೭೯–೧೯೫೬) ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನೇ ಬೇರೆಬೇರೆ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆಸಿದರು. ೧೯೧೨ರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಹಲಗೇರಿ ಮಂಡಳಿಯು ಹಾಸ್ಯನಾಟಕವನ್ನೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ ೧೯೨೧ರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ವಾಮನರಾವ್ ಮಾಸ್ತರ (೧೮೮೩–೧೯೩೫)ರ ಕಂಪೆನಿಯು ರಂಗಸಂಗೀತವನ್ನು ಪ್ರಧಾನ ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಗಿ ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲೂ ಅಷ್ಟೇ. ೧೯೧೯ರಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಅಂಬಾಪ್ರಸಾದಿತ ನಾಟಕಮಂಡಳಿ ಮತ್ತು ೧೯೩೦ರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಹಮದ್ ಪೀರ್ (೧೮೯೬–೧೯೩೭)ರ ತಂಡಗಳು ಅಭಿನಯದ ಮೇಲೆ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದವು. ೧೯೪೨ರಷ್ಟು ತಡವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ ಮಿತ್ರಮಂಡಳಿಯು ಚುರುಕಾದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನೇ ಬಂಡವಾಳವಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿತು.

೧೯೩೦ರ ದಶಕದಿಂದ ಮುಂದೆ, ಸಿನೆಮಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಬಲ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತ ಹೋದಂತೆಲ್ಲ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ನಾಟಕ ತಂಡವೂ ತನ್ನ ಇಂಥ 'ವಿಶಿಷ್ಟತೆ'ಯನ್ನೇ ಕಷ್ಟಕಾಲದ ಕೊನೆಯ ಅಸ್ತ್ರವೆಂಬಂತೆ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡಿತು. ಆದರೆ, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಈ ಯಾವ ಅಸ್ತ್ರವೂ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮರಳಿ ಗಳಿಸಿಕೊಡಲಿಲ್ಲ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಕಂಪೆನಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ೧೯೩೦ ಮತ್ತು ೪೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಗಿಲು ಹಾಕಿದರೆ, ಉಳಿದವೂ ಕೂಡಾ ತಮ್ಮ ಮಾಧ್ಯಮದ ಆವಿಷ್ಕಾರದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕೈಬಿಟ್ಟು ಜೀವನೋಪಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಕಂಡಕಂಡ ಹಾದಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಹುಡುಕುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಬಂತು.

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ

೧೯೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ, ಕನ್ನಡ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವು ತನ್ನ ಇಳಿಗಾಲವನ್ನು ಕಾಣತೊಡಗಿದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಕರ್ನಾಟಕದ ಪೇಟೆ, ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಭಿನ್ನವಾದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕಾಣಿಸತೊಡಗಿದ ಸುಶಿಕ್ಷಿತರ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ನಾವು 'ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ' ಎಂದು ಕರೆಯುವುದು ರೂಢಿಯಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಒಟ್ಟೂ ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಈ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾದದ್ದಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ- ೨೦ನೇ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲಿನ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕತಂಡಗಳೂ ಅತ್ತ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ನಾವಿವತ್ತು ಆ ಶಬ್ದವನ್ನು ಬಳಸುವ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಆ ತಂಡಗಳು ತಮ್ಮ ಸಂಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದ್ದರೂ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅವು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದ ಅನುಕರಣೆಯನ್ನು. ಇಂಥ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಒಂದು ಪ್ರವಾಹ ಅವತ್ತಿನಿಂದ ಇವತ್ತಿನವರೆಗೂ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಂಪೆನಿಗಳು ಊರೂರಿಗೆ ಹೋದಾಗ ಆಯಾ ಊರಿನ 'ಹವ್ಯಾಸಿ' ತಂಡಗಳು ಆಯಾ ಕಂಪೆನಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ



೭.೩೧. ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪೆನಿಯ 'ಲವಕುಶ' ಪ್ರಯೋಗದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ.

ಊರಿನಲ್ಲೇ ಆಡುವುದು; ಸ್ಥಳೀಯ ನಟರು, ಸವಲತ್ತುಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಮಾಸ್ತರರೊಬ್ಬರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕೊಡುವುದು- ಇಂಥ ಒಂದು ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಳ್ಳಿಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಈಚೀಚಿನವರೆಗೂ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿತ್ತು.

ಆದರೆ ನಾವೀಗ 'ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯೆಂದು ಕರೆಯುವುದು, ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಮತ್ತು ಸಂಘಟನೆ, ಪ್ರಯೋಗಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ರೂಪವೊಂದನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡ ನಾಟಕ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ. ಮೂಲತಃ ಶಾಲೆ, ಕಾಲೇಜುಗಳ ಬುದ್ಧಿವಂತರಿಂದ ಪೋಷಿತವಾದ ಅಥವಾ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯೀಕರಣಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಪೇಟೆ, ಪಟ್ಟಣಗಳ ವಕೀಲರಿಂದ ಮತ್ತು ನೌಕರವರ್ಗದವರಿಂದ ಬೆಂಬಲಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಈ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯು ತನ್ನ ಪೂರ್ಣಾವತಾರವನ್ನು ಕಾಣಿಸಿದ್ದು ೧೯೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಿಂದಲೇ ನಡೆಯತೊಡಗಿದ್ದ ಹಲವು ಉದ್ಯಮೇತರ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನಾಗಲೇ ಆರಂಭಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದವು.

ಹಾಗೆ, ಈ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ, ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದನ್ನು ದೃಢಗೊಳಿಸಿದ ಎರಡು ಸಂಘಟನೆಗಳು ೧೯೦೪ರಲ್ಲಿ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಭರತ ಕಲೋತ್ತೇಜಕ ಸಂಗೀತ ಸಂಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ೧೯೦೯ರಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಎ.ಡಿ.ಎ- ಅಮೆಚೂರ್ ಡ್ರಮಾಟಿಕ್ ಅಸೋಸಿಯೇಶನ್. ಭರತ ಕಲೋತ್ತೇಜಕ ತಂಡವು ಮುದವೀಡು ಕೃಷ್ಣರಾಯರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಅಮವರೆಗೂ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿತವಾಗಿದ್ದ 'ಸಾಹಿತ್ಯಕ' ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸುವ ಸಾಹಸ ಮಾಡಿತು. ಚುರಮುರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಶಾಕುಂತಲ, ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕದ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ಹಲವು ಮರಾಠಿ ನಾಟಕಗಳ ಕನ್ನಡ ಅವತರಣಿಕೆಗಳು ಈ ತಂಡದ ಮೂಲಕ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದವು. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಎ.ಡಿ.ಎ. ಸಂಸ್ಥೆಯು ವಾರ್ಷಿಕ ವರ್ಗಣಿಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಹೊಸ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗವೊಂದನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿತು. ಸತತವಾಗಿ ನಾಟಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳನ್ನೂ, ಉತ್ಸವಗಳನ್ನೂ ನಡೆಸಿತು. ಕರ್ನಾಟಕದ ಹೊರಗೂ ತಿರುಗಾಡಿ ಬೇರೆ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳ ಉದ್ಯಮೇತರ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕ ಬೆಳೆಸಿತು.

ಇಷ್ಟಾದರೂ, ಈ ಎರಡೂ ತಂಡಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಮೂಲತಃ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಅಚ್ಚೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿತ್ತೆನ್ನುವುದು ದಾಖಲೆಗಳಿಂದ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ದೃಷ್ಟಾಂತವಾಗಿ, ಎ.ಡಿ.ಎ. ತಂಡದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟ ಬಳ್ಳಾರಿ ರಾಘವ (೧೮೮೦ ೧೯೪೬) ಅವರ ಅಭಿನಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ರಾಘವರು ವಕೀಲಿ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡೇ ಅಭಿನಯದ ಹವ್ಯಾಸ ನಡೆಸಿದವರು; ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲೇ ಅಭಿನಯಿಸುವ ತಾಕತ್ತನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡವರು. ಹಾಗಿದ್ದೂ, ಲಭ್ಯವಿರುವ ಸಾಕ್ಷಾತ್ ವರ್ಣನೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ, ಅವರ ಅಭಿನಯಶೈಲಿಯು ವರದಾಚಾರ್ಯರ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗದ ಮುಂದುವರಿಕೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು.[೩] ಅಭಿನಯಿಸುವ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಧೀರ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ತುಂಬುವ, ರಾವಣ ಮೊದಲಾದ ಸಿದ್ಧ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂಘರ್ಷವನ್ನೂ, ಮಾನಸಿಕ ತುಮುಲಗಳನ್ನೂ ಅನ್ವಯಿಸುವ ಹಾಗೂ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೂ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಅನುವಾಗುವಂತೆ ಬಾಗಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ- ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗದ ಸಾರರೂಪವೇ ಇವರ ಅಭಿನಯದ ನೆಲೆಯಾಗಿತ್ತು. ಇದರ ಮೇಲೆ, ಬಂಗಾಲದಲ್ಲಿ ಶಿಶಿರ ಬಾಧುರಿಯಂತಹ ನಟರು ಮಾಡಿದ ಹಾಗೆ, ಈ ಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಪರಿಷ್ಕರಣಗೊಳಿಸುವ ಕೆಲವನ್ನಷ್ಟೇ ಇವರು ಮಾಡಿದರು. ಈ ಕಾಲದ ಎ.ಡಿ.ಎ.ಯ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಾಂಗಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದುದು ಇಂಥ ಪರಿಷ್ಕರಣೆಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾತ್ರ.

೧೯೧೦-೨೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದ ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೊಸ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ಈ ಪರಿಷ್ಕರಣೆಯ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಮಜಲಿಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ದುವು. ೧೯೧೬ರಿಂದ ೨೫ರ ನಡುವೆ ಗದಗ ಅಮೆಚೂರ್ ತಂಡವು ಹುಯಿಲಗೋಳ ನಾರಾಯಣರಾಯರ ಪ್ರಗತಿಶೀಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದಿತು. ೧೯೧೯ರಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂರವರ ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂತು. ೧೯೨೦ರ ದಶಕದ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಲಿಟರರಿ ಡ್ರಮಾಟಿಕ್ ಅಸೋಸಿಯೇಶನ್ ಮತ್ತು ಮಹಾರಾಜಾ ಕಾಲೇಜಿನ ನಾಟಕ ತಂಡಗಳು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದಗಳನ್ನೂ ಸಂಸ, ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ., ಎಂ.ಆರ್.ಶ್ರೀ, ಮೂರ್ತಿರಾಯರ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಪ್ರಯೋಗಮಾಡಿದವು. ೧೯೨೬ರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಬಾಗಲಕೋಟೆಯ ವಾಸುದೇವ ವಿನೋದಿನಿ ಸಭೆಯು ಮೊದಲು ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ, ಆಮೇಲೆ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಆಡತೊಡಗಿತು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ದಕ್ಷಿಣಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ, ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯ ರಂಗಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದ್ದರು. ಈ ಎಲ್ಲ ತಂಡಗಳ ಸಂಚಿತ ಪರಿಣಾಮದಿಂದಾಗಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಒಂದೊಂದೇ ರೂಪವನ್ನು ಕಳಚತೊಡಗಿತು- ಮೊದಲಿಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಹೋದವು.



೭.೩೨. ಬಳ್ಳಾರಿ ರಾಘವ ಅಭಿನಯಿಸಿದ 'ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು' ನಾಟಕದ ಒಂದು ದೃಶ್ಯ (ಚಿತ್ರ : ರಂಗಭೂಮಿ ಮಾಸಪತ್ರಿಕೆ)

ಅದರೊಂದಿಗೇ ಬಣ್ಣದ ಫರದೆಗಳು ಹೋದವು. ಅದಾದ ಮೇಲೆ ಭಾವತೀವ್ರತೆಯ ಅಭಿನಯಶೈಲಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಆದರ ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತ ಬಂತು.

ಈ ಎಲ್ಲ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಜತೆಗೆ, ಈ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ಕಟುವಾದ ಟೀಕಾಪ್ರವಾಹವನ್ನೇ ಹರಿಸಿತು. ಹುಯಿಲಗೋಳ ನಾರಾಯಣರಾಯರಂತಹವರು ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಮೂಲಕ ಈ ವಾಗ್ವಾದವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದರೆ, ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗರು ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಲೇವಡಿ ಮಾಡಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಬರೆದರು. ಈ ಒಟ್ಟೂ ವಾದ ಸರಣಿಯ ಪ್ರಮುಖ ತಕರಾರುಗಳು ಇವು– ಒಂದು, ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಪಾತ್ರಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು. ಎರಡು– ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯವೈಭವಗಳಿಗೆ ಒತ್ತುಕೊಡುವ ಮೂಲಕ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವು ಚಿಂತನೆಯ ದ್ರವ್ಯವನ್ನೇ ನಿರಾಕರಿಸುತ್ತದೆಯೆನ್ನುವುದು ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯದಾಗಿ– ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ದೇಶಕಾಲಗಳ ಅಸಂಬದ್ಧ ವಿಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತವೆಯೆನ್ನುವುದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ದುಷ್ಯಂತನಿಗೆ ಮೈಸೂರು ಮಹಾರಾಜರ ಪೋಷಾಕು, ಶಕುಂತಲೆಗೆ ಮಣಭಾರದ ಆಭರಣ, ಅಲಂಕಾರಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿ.

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೊಸ ರಂಗರೂಪಕವು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿದ್ದು ಮೂಲತಃ ಈ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ವಿರೋಧವನ್ನು ಅಡಿಪಾಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪು, ನೀಲಿ ಫರದೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಬಳಸಲ್ಪಟ್ಟವು; ಮೇಜು ಕುರ್ಚಿಗಳಂತಹ ನಿತ್ಯದ ಪರಿಕರಗಳು ಮಾತ್ರ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದವು; ನಿತ್ಯಜೀವನದ ಸಾದಾ ಉಡುಪುಗಳನ್ನೇ ಉಪಯೋಗಿಸಲಾಯಿತು. ಸಂಗೀತ–ನೃತ್ಯಗಳನ್ನು ಬೆರಕೆ ಮಾಡುವ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿಷೇಧಿಸಲಾಯಿತು. ಅದರ ಬದಲು ಆಡುಮಾತಿನ ಸ್ವಾರಸ್ಯಗಳನ್ನೇ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ 'ಮಾತಿನ ರಂಗಭೂಮಿ' ರೂಢಿಗೆ ಬಂತು. ನಾಟಕದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಭಾವತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಆದಷ್ಟೂ ದೂರವಿರಿಸಲಾಯಿತು. ಆದ್ದರಿಂದ ಪ್ರಹಸನ–ವಿಡಂಬನೆಯ ಮಾರ್ಗಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂದವು. ಈ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬಳಸಿ ಆ ಕಾಲದ ಜಾತಿಯ ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು, ಸ್ತ್ರೀಯರ ಸ್ಥಾನಮಾನದ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ–ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಷಾಢಭೂತಿತನಗಳನ್ನು ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದಿತು; ರಂಜನೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಬೋಧನೆಯೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಮೋದ್ದೇಶ ಎಂಬ ಯೋಚನಾಕ್ರಮ ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂತು.

೧೯೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಅನಿವಾರ್ಯವೂ, ಅಗತ್ಯವೂ ಆಗಿ ಕಂಡಿದ್ದ ಈ ಎಲ್ಲ ಬದಲಾವಣೆಗಳು, ಹಿನ್ನೋಟದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ ಇವತ್ತು ಮೂಲತಃ ಋಣಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯಿಂದಲೇ ಉದ್ಭವಿಸಿದ್ದೆಂದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವ ಭರಾಟೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಾಟಕೀಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ನಿರಾಕರಿಸಲಾಯಿತು; ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕವು ದೃಶ್ಯ–ವೈಭವವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದೇ ಆಗಲಿ, ದೇಶ–ಕಾಲ ವಿಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದೇ ಆಗಲಿ ಅಜ್ಞಾನದಿಂದಲ್ಲ; ಅದು ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕದ ರಸಾಯನದಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿದ್ದ ಒಂದು ತಂತ್ರ– ಎಂಬ ಸೂಕ್ಷ್ಮವನ್ನು ಈ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೇ ಹೋಯಿತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಈ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ, ಜತೆಗೆ, ಆ ಕಾಲದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಸಂಘಟನಾತ್ಮಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳದ ಕಾರಣವೂ ಸೇರಿ ೧೯೫೦ರ ದಶಕದ ತನಕವೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶಕ್ತ ಚಳುವಳಿಯಾಗಿ ಬೆಳೆದುಕೊಳ್ಳಲೇ ಇಲ್ಲ. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಆಯ್ದ ಪೇಟೆ–ಪಟ್ಟಣಗಳಾಚೆ ಹರಡಲೇ ಇಲ್ಲ.

ಸಮೀಕರಣದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು

ಆರಂಭದ ಘಟ್ಟದಿಂದಲೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಮತ್ತು ಒಟ್ಟೂ ಆ ಚಳುವಳಿಯ ಪ್ರವರ್ತಕರೂ ಆಗಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡಿದ್ದ ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರು ೧೯೬೮ರ ತಮ್ಮ ಬರಹವೊಂದರಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಅವಲೋಕಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ:

"....ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಎನ್ನಿಸಿದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ಎಲ್ಲ ತರದಿಂದ ಅರ್ಹತೆ ದೊರಕುವುದೆಂಬುದು ತಪ್ಪು- ಎಂಬ ಮಾತು ಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಉತ್ಸಾಹಕ್ಕಾಗಿ, ಮುಂದೆ ಅಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಬಹುಕಾಲದವರೆಗೂ ನಮ್ಮ ವಿಲಾಸಿಗಳಿಗೆ ಹೊಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದವನು ಸಾಹಿತಿಯು, ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆ, ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡುವವರು ಪದವೀಧರರು ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅರ್ಹತೆ, ಆಕರ್ಷಕತೆ, ಕಳೆ ಬಾರವು. ವೇಷಭೂಷಣ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ, ಚಲನವಲನ, ನಟನೆ ಇವು ಕೂಡಾ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಅಂಗಗಳು ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆತೆವು. ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳ ವರೆಗೆ ವಿಲಾಸಿರಂಗಭೂಮಿಯು ಇವೆಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ."

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ಕೇಂದ್ರ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನಿಖರವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಲ್ಲದೆ ಅವರು, ಇದೇ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಪರಿಹಾರಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಆಲೋಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಸಂಘಟನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವೃತ್ತಿಪರ ಶಿಸ್ತನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು, ನಿಖರವಾದ ರಂಗವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಬೇಕು, ಕರ್ನಾಟಕದಾದ್ಯಂತ ಸಜ್ಜಿತ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಬೇಕು ಮತ್ತು ಇವೆಲ್ಲದರ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗವೊಂದನ್ನು ಬೆಳೆಸಬೇಕು- ಇದು ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯರು ಸೂಚಿಸಿದ ಮಾರ್ಗೋಪಾಯಗಳು.

ಈ ಪರಿಹಾರಗಳನ್ನು ಅವರು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಸೀಮಿತವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಾದರೂ ಅದನ್ನು ಕಾರ್ಯಗತಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೂ ಅವರು ಕೈಹಾಕಿದರು. ೧೯೫೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಅವರು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆನಿಂತ ಮೇಲೆ ನಾಟ್ಯಸಂಘವೆಂಬ ಹೊಸ ಸಂಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡರು; ಅದರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಸತತವಾಗಿ ರಂಗತರಬೇತಿ ಶಿಬಿರಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಾ ಬಂದರು. ಕರ್ನಾಟಕದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳ

೭.೩೩. ಗದಗ್ ಅಮೆಚೂರ್ಸ್ ತಂಡವು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ 'ಸ್ತ್ರೀಧರ್ಮರಹಸ್ಯ' (ಚಿತ್ರ : ರಂಗಭೂಮಿ ಮಾಸಪತ್ರಿಕೆ)



ಶಿಕ್ಷಕರು ಮತ್ತು ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಪಾಲ್ಗೊಂಡ ಈ ಶಿಬಿರಗಳೇ ಇಲ್ಲಿ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣದ ಮೊದಲ ಬೀಜಗಳನ್ನು ಬಿತ್ತಿದವು. ಕರ್ನಾಟಕದವರೇ ಅಲ್ಲದೆ ಅಲ್ಕಾಜಿ, ಶ್ರೀರಾಮಲಾಗೂ, ಉತ್ಪಲದತ್, ತಪಸ್‌ಸೇನ್ ಮೊದಲಾದ ಹೊರನಾಡಿನ ಪ್ರಮುಖ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಈ ಶಿಬಿರಗಳಲ್ಲಿ ಅತಿಥಿ ಶಿಕ್ಷಕರಾಗಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡರು. ಇದೆಲ್ಲದರ ಮೂಲಕ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿಪರತೆಯ ಸಮೀಕರಣವೊಂದು ಅಗತ್ಯ- ಎಂಬ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಅರಿವೊಂದು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿತು.

ಈ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಒಟ್ಟೂ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭವೂ ಇಂಥ ಸಮೀಕರಣಗಳಿಗೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ದೇಶ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿತ್ತು; ಕರ್ನಾಟಕವು ಏಕೀಕರಣಗೊಂಡಿತ್ತು; ಹೊಸ 'ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿ'ಯ ಪ್ರತಿಮೆಯೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅವತ್ತಿನ ತುರ್ತಾದ ಅಗತ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಇದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇಡೀ ದೇಶದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹವಾಮಾನದಲ್ಲಿ ನೆಹರೂ ಮಾದರಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಏಕತೆ-ವೈವಿಧ್ಯಗಳ ಮಾದರಿ ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂದಿತ್ತು; ಈ ಉದ್ದೇಶವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ೫೦ರ ದಶಕದ ತುದಿಗೆ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ಮತ್ತು ಎನ್‌ಎಸ್‌ಡಿಯಂತಹ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿದ್ದವು. ಈ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು 'ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದವು; ಅದುವರೆಗೂ ಬಂದ 'ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಇತಿಹಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯು 'ಮದ್ರಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಶಾಖೆ' ಎಂಬ ಭಾವನೆಯಿದ್ದರೆ[೫], ಈಗ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಸ್ತಿತ್ವ ದೊರಕತೊಡಗಿತ್ತು.

ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಂದ ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತ (೧೯೨೯)ರ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ದಿಕ್ಕೊಂದನ್ನು ತೆರೆಸಿದವು. ೧೯೬೭ರಲ್ಲಿ ಶ್ರೀರಂಗರ ನೀಕೊಡೆ ನಾ ಬಿಡೆ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿದ ಕಾರಂತರು ಮುಂದಿನ ಐದಾರು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶನ ಮತ್ತು ಅನೌಪಚಾರಿಕ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮುಖ್ಯ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ೧೯೭೨ರಲ್ಲಿ ಅವರು ರವೀಂದ್ರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರದ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಸಂಕ್ರಾಂತಿ, ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಮತ್ತು ಈಡಿಪಸ್ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಮೈಲಿಗಲ್ಲೆಂದು ಪರಿಗಣಿತವಾಗಿವೆ. ಅದೇ ವರ್ಷ ಅವರು ನಟಿಸಿ, ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಲವು ಕಡೆ ಓಡಾಡಿದ ಏವಂ ಇಂದ್ರಜಿತ್ ಪ್ರಯೋಗ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಹೊರಗೆ ಹೊಸ ರಂಗಮಾರ್ಗವೊಂದರ ಹರಿಕಾರನೆಂಬಂತಹ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು.

ಒಂದೇ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತರ ರಂಗ ಆವಿಷ್ಕಾರವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅದು- ವೃತ್ತಿ ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಮಾರ್ಗಗಳೆರಡರ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಸಮೀಕರಣ. ಅರ್ಥಾತ್, ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯರು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಏನನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದರೋ, ಸಂಘಟನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಏನನ್ನು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದರೋ ಅದನ್ನು ಕಾರಂತ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸಿ ತೋರಿಸಿದವು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ- ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯವೈಭವ ಮರಳಿಬಂತು; ಕಂಪೆನಿ ದೃಶ್ಯವೈಭವದ ರಂಜಕತೆ ಮತ್ತು ಅಲ್ಕಾಜಿ ಮಾದರಿಯ ನಿಖರ ದೃಶ್ಯವಿನ್ಯಾಸ ಇವೆರಡೂ ಈ ಹೊಸ ದೃಶ್ಯವೈಭವದಲ್ಲಿ ಮಿಳಿತಗೊಂಡಿದ್ದವು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ- ಸಂಗೀತ- ನೃತ್ಯಗಳೂ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದವು. ಕಾರಂತರದ್ದೇ ವಿಶಿಷ್ಟ ಛಾಪಿನ ಈ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಮಾತು-ಗೀತಗಳೆರಡನ್ನೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಮೇಳೈಸಿಕೊಂಡ ಕಂಪೆನಿ ಸಂಗೀತದ ಸೃಜನಶೀಲ ಪುನರಾವಿಷ್ಕಾರ ಸಾಧಿತವಾಯಿತು. ಇದೆಲ್ಲದರ ಜತೆಗೆ ಕಾರಂತರು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ರಂಗಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ಬಳಸಿದರು; ಹಲವು ಮಾದರಿಯ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳೊಂದಿಗೆ ಕೆಲಸಮಾಡಿದರು; ಅದ್ಭುತವೆನಿಸುವ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಿಸಿದರು ಮತ್ತು ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಹೋದಲ್ಲೆಲ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿಸಿದರು.

ಕೇವಲ ಐದಾರು ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರು ಮಾಡಿದ ಈ ಎಲ್ಲ ಕೆಲಸಗಳ ಹಿಂದೆ ಪೂರ್ವನಿಶ್ಚಿತ ಯೋಜನೆಯಿರಲಿಲ್ಲ; ಹಲವೊಮ್ಮೆ ಇವುಗಳ ಸಂಘಟನೆ ಅತ್ಯಂತ ಗೊಂದಲಮಯವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಅವಧಿಯ ಅವರ ಯಾವ ನಾಟಕವೂ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನೂ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ, ಹಯವದನವೊಂದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅವರ ಇನ್ನಾವ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನೂ ಒಂದು 'ಉತ್ಸವಮೂರ್ತಿ'ಯ ಹಾಗೆ ದೆಹಲಿಗೋ ಅಥವಾ ಇನ್ನೆಲ್ಲಿಗೋ ಕೊಂಡೊಯ್ದು ತೋರಿಸಲು ಬರುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅರ್ಥಾತ್, ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಕನ್ನಡದ ಆ ಕಾಲದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಬೇರುಬಿಟ್ಟ ಚಳುವಳಿಯೊಂದರ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದವು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಮುಂದಿನ ಹಲವು ವರ್ಷ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯಾಗುವಂತಹ ಗುಣವೊಂದನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡವು. ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ತಂಡಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು; ಗಣನೀಯ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳು ಬಂದವು; ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲರೆಲ್ಲರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಡೆ ತಿರುಗಿ ನೋಡುವ ಸ್ಥಿತಿಯೊಂದು ನಿರ್ಮಾಣವಾಯಿತು.

ರಾಜಕೀಯದ ಮಜಲು

ಕಾರಂತರ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಈ ೭೦ರ ದಶಕದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲೇ, ಜತೆಗೆ, ಈ ರಂಗಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿರೋಧಗಳೂ ಹುಟ್ಟಿ ತೊಡಗಿದ್ದವು. ಮೊದಲನೆಯದು, ಹಿಂದಿನ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಲೆಮಾರುಗಳ 'ಮಾತಿನ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯಿಂದ ಬಂದ ವಿರೋಧ. ಗುಂಪು ದೃಶ್ಯಗಳ ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗ ಭೂಮಿಯು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ; ಸಂಗೀತದ ಭರಾಟೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಇದರಿಂದಾಗಿ ದೃಶ್ಯವು ಶ್ರವ್ಯವನ್ನು ನುಂಗಿಹಾಕುತ್ತದೆ-ಎಂಬುದು ಆ ವಿರೋಧದ ಸಾರಾಂಶ. ಇನ್ನೊಂದು ಮೂಲದ ವಿರೋಧವು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಗಹನವಾದದ್ದು-ಕಾರಂತಮಾರ್ಗದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟೂ ನಾಟಕದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಗೇ ಪೆಟ್ಟು ಬೀಳುತ್ತದೆ; ಹಾಗಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಬರೀ ರಂಜನೆಯಾಗುತ್ತದೆ; ಅರ್ಥಹೀನ ಆಚರಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರತಿರೋಧವು ಬಂದಿದ್ದು ಆಗಷ್ಟೇ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಯೂರತೊಡಗಿದ್ದ ಹೊಸ 'ರಾಜಕೀಯ' ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಕಡೆಯಿಂದ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರತಿರೋಧಗಳ ಹಿಂದೆ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಮತ್ತು ಸರಳೀಕರಣಗಳೆರಡೂ ಇದ್ದವೆಂಬುದು ಇವತ್ತು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕಾರಂತರ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ 'ಅರ್ಥ'ವೆನ್ನುವುದು 'ದೃಶ್ಯ'ದಲ್ಲಿಯೇ ಕರಗಿಕೊಂಡಿತ್ತು; ಅರ್ಥಾತ್, ಕಾರಂತರ 'ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ'ಯು ಅವರ ರಂಗಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿತ್ತಲ್ಲದೇ ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಈಚಿನ ವಿಮರ್ಶೆಗಳಷ್ಟೇ ಗುರುತಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಿವೆ. ಆದರೆ, ಇದೇ ಮಾತನ್ನು ಆ ಕಾಲದ ಕಾರಂತರ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅಥವಾ ಆ ರಂಗಮಾರ್ಗದಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ಹವ್ಯಾಸಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಂಥ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ ತೆಳುವಾಗ ತೊಡಗಿತ್ತು; ವಿವಿಧ ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಆಕರ್ಷಕ

೭.೩೪. ೧೯೭೨ರಲ್ಲಿ ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಶ್ಯ (ಚಿತ್ರ : ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತ)



ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಹೆಣೆಯುವ ಅರ್ಥಹೀನ ಕಸಬುಗಾರಿಕೆ ಆರಂಭವಾಗತೊಡಗಿತ್ತು. ಜತೆಗೆ ಇಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೇ ಬಂಡವಾಳ ವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ 'ಬೇರುಗಳ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯೆಂಬ ಚಳುವಳಿ ಸರ್ಕಾರಿ ಮಾನ್ಯತೆ- ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿತ್ತು. ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ ಹಯವದನ (೧೯೭೩)ದಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ ಈ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಜಾರತೊಡಗಿದ್ದರು. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಪ್ರತಿರೋಧವು ಉದ್ಭವಿಸಿದ್ದು ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪ್ರತಿರೋಧವನ್ನೂ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿದ್ದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ರಾಜಕೀಯ ಬದ್ಧತೆಯನ್ನೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ತಂಡ- ಸಮುದಾಯ. ೧೯೭೫ರಲ್ಲಿ, ತುರ್ತುಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಮೂಲಕ ರಾಜಕೀಯವು ಎಲ್ಲ ವರ್ಗಗಳಿಗೂ ಬಿಸಿ ಮುಟ್ಟಿಸ ತೊಡಗಿದ್ದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ, ಈ ತಂಡವು ಜನ್ಮತಾಳಿತು. ತನ್ನ ಆರಂಭದ ಕರಪತ್ರವೊಂದರಲ್ಲಿ ಈ ತಂಡವು ತನ್ನ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೀಗೆಂದು ಘೋಷಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

"....ಸಾಮಾಜಿಕ ಉಪಯೋಗಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳದ ಹೊರತು ನಾಟಕ ಕಲೆಯಾಗಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ ತೋರಲಾರದು ಎಂಬುದನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲಿಗೆ ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಡಬೇಕು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಹೊತ್ತ ನಾಟಕ ಆ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯನ್ನು ಪೂರೈಸುವ ಜತೆಜತೆಗೇ ಕಲೆಯಾಗಿ ಬೆಳವಣಿಗೆ ತೋರು ವುದೂ ಸಾಧ್ಯ. ಹಾಗಲ್ಲದೆ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ಕೃತಕ ಬೆಳವಣಿಗೆ ತೋರಿಸುವ ಕೆಲವೇ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಮುಖಾಂತರ ನಾಡಿನ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಅಳೆಯುವುದು ತಪ್ಪಾಗು ತ್ತದೆ. ನಗರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಇಂಥ ಆಯ್ದ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಸೊಗಸುಗಾರಿಕೆಯ ಪ್ರತೀಕ ಮಾತ್ರ."[೬]

ಈ ರೀತಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯ ರಂಗ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಸಮುದಾಯವು ರೂಪಿಸಿ ಕೊಂಡ ಮಾರ್ಗ ಎರಡು ಮುಖದ್ದು. ಒಂದು ಕಡೆಗೆ, ಈ ತಂಡವು ಬೆಂಗಳೂರನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಹೊಸ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿತು; ಸಮುದಾಯದ ಸಂಸ್ಥಾಪಕರಲ್ಲೊಬ್ಬರಾದ ಪ್ರಸನ್ನ (೧೯೫೦-) ಅವರು ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ ಭಿನ್ನರಂಗಮಾರ್ಗವೊಂದನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಹುತ್ತವ ಬಡಿದರೆ, ಕುಬಿ ಮತ್ತು ಇಯಾಲ, ಗೆಲಿಲಿಯೋ, ತಾಯಿ ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾದ ಈ ರಂಗಮಾರ್ಗವು ಕಾರಂತಮಾರ್ಗದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಷ್ಟೇ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿದ್ದೂ ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಚಿಂತನಶೀಲತೆ ಯೊಂದನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಗೆ ಸಮುದಾಯ ತಂಡವು ರಾಜ್ಯಾದ್ಯಂತ ಜನಪರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವ ಬೃಹತ್ ಜಾಥಾಗಳನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿತು; ಹಲವು ಊರುಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಶಾಖೆಗಳನ್ನು ತೆರೆಯಿತು. ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ಬೀದಿನಾಟಕಗಳೂ, ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನಗಳೂ, ಪ್ರಚಾರ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳೂ ಕರ್ನಾಟಕದಾದ್ಯಂತ ನಡೆದವು.

ಸಮುದಾಯ ತಂಡವು ಇಷ್ಟು ಕ್ರಿಯಾಶೀಲವಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿದ್ದು ತನ್ನ ಮೊದಲ ಆರೆಂಟು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟೇ. ಆದರೂ ಇದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲಾದ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಗಣನೀಯವಾದದ್ದು. ಸಮುದಾಯದ ಪ್ರವೇಶದಿಂದಾಗಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಮತ್ತು ನಾಟಕಕಾರರು ತಮ್ಮ ರಾಜಕೀಯ ನಿಲುವುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಜಾಗೃತರಾದರು; ರಂಗಭೂಮಿಯು ವರ್ತಮಾನದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಪ್ರಖರವಾಗಿ ಮಾತಾಡಬಲ್ಲದೆಂಬ ಎಚ್ಚರ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಆಕೃತಿ ಮತ್ತು ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಕೂಡಾ ಈ ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದಾಗಿ ತೆರೆದುಕೊಂಡವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಜಾನಪದ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಬರೀ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸದೇ ಅವನ್ನು ಶಕ್ತಸಂವಹನೆಯ ಉಪಕರಣಗಳಾಗಿ ಬಳಸಬಹುದೆಂಬ ಅರಿವು ಬೀದಿನಾಟಕ ಗಳ ಮೂಲಕ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇದೆಲ್ಲದರ ಜತೆಗೆ, ಈ ರಂಗಚಳುವಳಿಯ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ವಿವಿಧ ಜಾತಿ-ವರ್ಗಗಳ ಹೊಸ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಬಂದರು; ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಬಂದರು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ೪೦ರ ದಶಕದ ಬಂಗಾಲ ಮತ್ತಿತರ ಕಡೆ ಇಪ್ಟಾ ಚಳುವಳಿಯು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಹೊಸ ಚಲನಶೀಲತೆಗೆ ಸಮನಾಂತರವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೊಂದು ೭೦ರ ದಶಕದ ತುದಿಗೆ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು.

ವಿಕೇಂದ್ರೀಕರಣ, ವೃತ್ತಿಶೀಲತೆ ಇತ್ಯಾದಿ

ಆದರೆ, ಇಪ್ಟಾ ಚಳುವಳಿಯ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾಗಿ ಬಂಗಾಳದಲ್ಲೊಂದು ಗಟ್ಟಿಯಾದ ರಾಜಕೀಯ ರಂಗ ಭೂಮಿಯು ಬೆಳೆದುಕೊಂಡ ಹಾಗೆ, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಒಂದು 'ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ' ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ - ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವಿಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು . ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸರಳವಾದ ಕಾರಣ - ಬಂಗಾಲದಂತಹ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದಾದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಾರಣ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಾದದ್ದು. ಈ ಅಧ್ಯಾಯದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲಾದ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ 'ಮುಕ್ತತೆ'ಯ ಸ್ವರೂಪದಿಂದಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕು, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಹೊಸ ಚಳುವಳಿಯು ಕೆಲವೇ ಕಾಲದ ಬಳಿಕ ಹಳೆಯ ಚಳುವಳಿ ಗಳೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆತುಕೊಂಡು ಮುನ್ನಡೆಯುವ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು

ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ೮೦ರ ದಶಕದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಇದೇ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ, ಕಾರಂತರ ರಂಗಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಮಾರ್ಗಗಳೆರಡೂ ಸಂಶ್ಲೇಷಣಗೊಳ್ಳುವ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು.

ಈ ನಡುವೆ, ೮೦ರ ದಶಕದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯ ಚಲನಶೀಲತೆ ನಮಗೆ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆರಂಭದ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಗರ ಕೇಂದ್ರಿತ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದು ಇದ್ದಹಾಗೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದು ಇತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ಗುರುತಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಗ್ರಾಮೀಣ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳ ತೊಡಗಿತು. ೫೦ರ ದಶಕದಿಂದ ಮುಂದೆ ಇಂಥ ತಂಡಗಳು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದವು. ೭೦ರ ದಶಕದಿಂದ ಮುಂದೆ, ಮೊದಲಿಗೆ ಕಾರಂತರ ರಂಗಮಾರ್ಗ ಮತ್ತು ಆಮೇಲೆ ರಾಜಕೀಯ ರಂಗ ಚಳುವಳಿಗಳೂ ಈ ತಂಡಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದವು. ಮತ್ತು ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಈ ಗ್ರಾಮೀಣ ತಂಡಗಳು ೮೦ರ ದಶಕದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ನಗರಕೇಂದ್ರಿತ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಬರತೊಡಗಿದವು. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನೇ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ 'ವಿಕೇಂದ್ರೀಕರಣ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಲವು ಸಣ್ಣದೊಡ್ಡ ಊರುಗಳಲ್ಲಿ, ಕಳೆದ ೪೦-೫೦ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂದಿರುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕೆಲವೇ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನೇ ಹೆಸರಿಸುವುದಾದರೆ – ಮಂಡ್ಯ, ಉಡುಪಿ, ದಾವಣಗೆರೆ, ಗುಲ್ಬರ್ಗಾ ಮೊದಲಾದ ದೊಡ್ಡ ಊರುಗಳಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಹೆಗ್ಗೋಡು, ಗೌರಿಬಿದನೂರು, ಮಂಚೀಕೇರಿ, ಇಳಕಲ್ ಮೊದಲಾದ ಸಣ್ಣ ಊರುಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದು ಹೀಗೆಯೇ. ೮೦ರ ದಶಕದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇಂಥ ಊರಿನ

೭.೩೫. ಸಮುದಾಯ ತಂಡಕ್ಕೆ ಪ್ರಸನ್ನ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ 'ಗೆಲಿಲಿಯೋ' ಪ್ರಯೋಗ (ಚಿತ್ರ : ಸಮುದಾಯ, ಬೆಂಗಳೂರು)



ರಂಗತಂಡಗಳು ಬರಿಯ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಸಂಘಟನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕೂಡಾ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಜತೆಗೆ ಸ್ಪರ್ಧಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದವು. ಇದು, ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಬೆಳವಣಿಗೆ ಎಂಬುದನ್ನೂ ನಾವಿಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಈ ಎಲ್ಲ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳ ಫಲವಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು– ಹೊಸ ಮಾದರಿಯ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣದ ಆರಂಭ ಮತ್ತು ಹೊಸ ವೃತ್ತಿರಂಗತಂಡಗಳ ಸ್ಥಾಪನೆ. ೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯರು ನಡೆಸಿದ ರಂಗತರಬೇತಿ ಶಿಬಿರಗಳಲ್ಲೇ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣದ ಆರಂಭದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ರಂಗಶಿಬಿರಗಳನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಹಲವಾರು ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ನಡೆಸಿದವು. ಎನ್. ಎಸ್. ಡಿ.ಯಿಂದ ಹೊರಬಂದ ಹಲವಾರು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಇಂಥ ಶಿಬಿರಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡರು. ಇವುಗಳ ಮುಂದಿನ ಹೆಜ್ಜೆಯೆಂಬಂತೆ ೧೯೮೦ರಲ್ಲಿ ಹೆಗ್ಗೋಡಿನಲ್ಲಿ ನೀನಾಸಮ್ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ವರ್ಷದ ಯೋಜಿತ ರಂಗತರಬೇತಿಯನ್ನು ಕೊಡುವ ಅವಕಾಶ ಲಭ್ಯವಾಯಿತು. ೮೦ರ ದಶಕದಾದ್ಯಂತ ಈ ಶಾಲೆಯಿಂದ ಹೊರಬಂದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಕರ್ನಾಟಕದ ವಿವಿಧ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿಕೊಂಡರು. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳ ಎರಡನೆಯ ಹೆಜ್ಜೆಯಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗ ತಂಡಗಳು ಹುಟ್ಟಿದವು. ೮೦ರ ದಶಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಇಂಥ ತಂಡವೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಯಿತು. ೮೫ರಲ್ಲಿ ನೀನಾಸಮ್ ತಿರುಗಾಟ ಆರಂಭ ವಾಯಿತು. ಈ ದಶಕದ ತುದಿಗೆ ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನ ರಂಗಾಯಣ ತಂಡವು ಸ್ಥಾಪಿತ ವಾಯಿತು. ಈ ನಡುವೆ, ಇನ್ನೂ ಹಲವಾರು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೃತ್ತಿತಂಡಗಳೂ, ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಶಾಲೆಗೇ ಹೋಗಿ ಆಡುವ ಗುಂಪುಗಳೂ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡವು. ಇದರಿಂದ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಸಾತತ್ಯ ಹೆಚ್ಚಿತು. ಹೆಚ್ಚುತ್ತ ಹೋದ ಟಿ.ವಿ. ಪ್ರಸಾರದ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನೂ ಮೀರಿ ಈ ರಂಗತಂಡಗಳು ಗಣನೀಯ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗವನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂದವು.

ಹೀಗೆ, ೧೯೮೦ರಿಂದ ಇವತ್ತಿನವರೆಗೂ ವಿಶೇಷವಾದ ಚಲನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡಿರುವ ವರ್ತಮಾನದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಎಂಥದು? ಯಾವೆಲ್ಲ ಮಾದರಿಯ ಹೊಸ ರಂಗಮಾರ್ಗಗಳು, ಏನೆಲ್ಲ ಹೊಸ ಶೈಲಿಗಳು ಈ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ? ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗಲೇ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಆದರೆ, ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ – ಇವತ್ತು ಕನ್ನಡದ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಮಾಧ್ಯಮ ನಿಷ್ಠೆಯೊಂದು ಕಾಣುತ್ತಿದೆ; ಇದರ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವು ತಲುಪಿದ ಎತ್ತರಗಳತ್ತ ಜಿಗಿಯುವ ಛಲ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ– ವರ್ತಮಾನದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ಶೈಲಿಗಳ 'ಬಹುವಚನ' ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಾದರಿಯೂ ತನ್ನ ಪ್ರದೇಶ ಬದ್ಧತೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಬದ್ಧತೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯದಾಗಿ– ಹಿಂದೆಂದಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಯುವ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಇವತ್ತು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಸಹಜವಾಗಿಯೇ, ಭವಿಷ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಆಶಾವಾದಿ ಮುನ್ನೋಟವೊಂದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ.

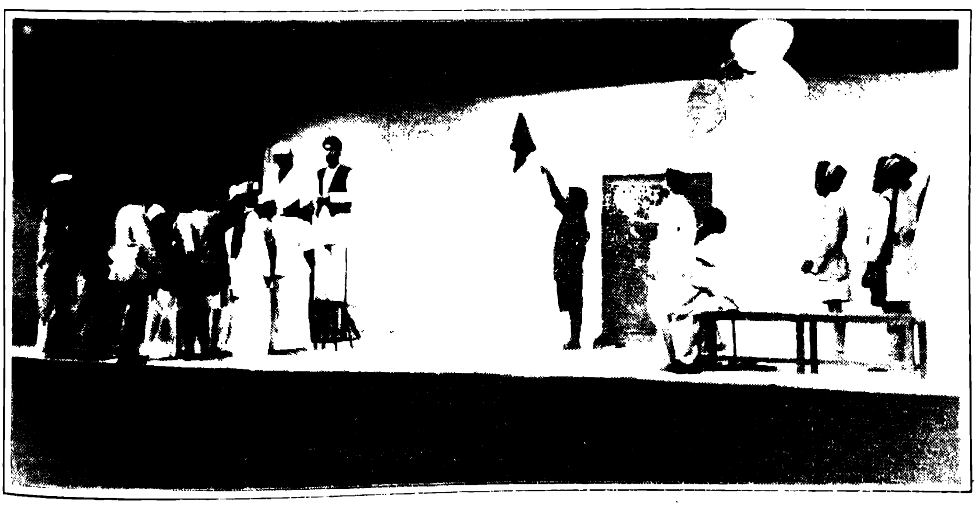
ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ: ಆರಂಭದ ಘಟ್ಟ

ಇನ್ನು, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಬಹುದು. ಭಾರತದ ವಿವಿಧ ಪ್ರದೇಶ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕವು ಆರಂಭವಾಗುವುದು ಮೂರ್‍ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಧಾನ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದಿನ ಅಧ್ಯಾಯ ದಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು, ದೇಶೀ ನಾಟಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪರಿಷ್ಕರಣೆಗಳು, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮೊದಲಾದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳ ರೂಪಾಂತರಗಳು ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಅನುವಾದಗಳು– ಇವು ಅಂಥ ಮಾದರಿಗಳು. ೧೮೮೦–೧೯೨೦ರ ನಡುವೆ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಆರಂಭದ ಘಟ್ಟದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಇವೇ ಮೂರ್‍ನಾಲ್ಕು ಪ್ರಧಾನ ಮಾದರಿಗಳು ಕಾಣಸಿಗುತ್ತವೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುವುದು, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಮೊದಲ ಎರಡು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಎರಡು ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳಿಂದ. ಮೊದಲನೆಯದು ೧೮೮೭ರಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈಯಿಂದ ಪ್ರಕಟವಾದ ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ. ಇನ್ನೊಂದು, ಪ್ರಾಯಶಃ ಅದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪತ್ತಾರ ಮಾಸ್ತರನೆಂಬಾತ ರಚಿಸಿರಬಹುದಾದ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ಎಂಬ ಅಲಿಖಿತ ಕೃತಿ. ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ನಾಟಕವು ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಹವ್ಯಕ ಸಮುದಾಯವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದೆ. ಕನ್ಯಾಶುಲ್ಕ, ಬಾಲ್ಯವಿವಾಹ, ಮರುಮದುವೆ ಮೊದಲಾದ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ನಾಟಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಜತೆಗೆ ಆಡುಮಾತು, ವಾಸ್ತವ ಪಾತ್ರ–ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ನಿಖರವಾಗಿ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿಸುವ ಮೂಲಕ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಬಂಧವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಣಗುತ್ತದೆ. ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದ ಪ್ರಯತ್ನವು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನೇ ಭಿತ್ತಿಯಾಗಿಟ್ಟು

೭.೩೬. **ಈಚಿನ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಈಚಿನ** ಎರಡು ಪ್ರಯೋಗಗಳು.
ಮೇಲಿನದು ನೀನಾಸಮ್ ತಿರುಗಾಟ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ತಲೆದಂಡ (ನಿರ್ದೇಶನ : **ಚಿದಂಬರ ರಾವ್ ಜಂಬೆ**)
ಕೆಳಗಿನದು ರಂಗಾಯಣವು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಎತ್ತ ಹಾರಿದೆ ಹಂಸ (ನಿರ್ದೇಶನ : ರಘುನಂದನ)





ಕೊಂಡು ಅದರಲ್ಲೇ ವರ್ತಮಾನದ ಹಾದರ, ಕೊಲೆಯ ಕಥೆ ಹೇಳುವ ಪ್ರಯೋಗ ಈ ನಾಟಕದ್ದು. ಆದರೆ, ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಅತ್ಯಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವ ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆಳವಾದ ಸಾಮ್ಯವಿದೆ. ಈ ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮುದಾಯವೊಂದರಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರವೇಶದಿಂದಾಗುತ್ತಿರುವ ಗೊಂದಲ, ವಿಸ್ಮಯಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸುತ್ತಿವೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ನಾಟಕಬಂಧವೊಂದನ್ನು ವಿಭಿನ್ನ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ.

ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ಮತ್ತು ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದ ಈ ಎರಡು ಮಾದರಿಗಳು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲೇ ಬಂದರೂ ಮುಂದಿನ ಹಲವು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ದೃಢಗೊಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸುವ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳು ಬರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಇತಿಹಾಸದ ವಾಸ್ತವ. ಆದರೆ, ಆ ಕಾಲದ ಎಲ್ಲ ರೂಪಾಂತರಗಳು ಮತ್ತು ಅನುವಾದಗಳು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಇದೇ ಹುಡುಕಾಟವನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿದವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಶಾಂತಕವಿಗಳ ಸೀತಾರಣ್ಯ ಪ್ರವೇಶವೆಂಬ 'ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕ'ದಲ್ಲಿ ನಡುನಡುವೆ 'ವಾಸ್ತವವಾದಿ' ಸನ್ನಿವೇಶ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ನುಸುಳಿಕೊಂಡಿವೆ. ವೆಂಕಟವರದಾಚಾರ್ಯನ ತಪತೀ ಸಂವರಣ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದ 'ಆಧುನಿಕ ಮೊಕದ್ದಮೆ'ಯ ದೃಶ್ಯವೊಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿದೆ.[2] ಅದೇ ರೀತಿ, ೧೯೧೬ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕೆರೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್ಯರ ಪತಿವಶೀಕರಣ ನಾಟಕವು ಆಂಗ್ಲ ನಾಟಕದ ರೂಪಾಂತರವೆಷ್ಟೋ ಅಷ್ಟೇ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವೂ ಹೌದು. ಈ ಕಾಲದ ಎಲ್ಲ ಷೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ರೂಪಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಅನುವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ವರೂಪ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಷೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ರೂಪಾಂತರಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಹು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಬರಲು ಆರಂಭವಾಗಿದ್ದು ೧೮೮೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ೩-೪ ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ವಿಪುಲವಾಗಿ ಬಂದ ಈ ರೂಪಾಂತರಗಳ ಮಹತ್ವ ವಿರುವುದು, ಅವು ಷೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರನನ್ನು ಎಷ್ಟು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅನುವಾದಿಸಿದವು ಎಂಬುದರಲ್ಲಲ್ಲ. ಆ ನಾಟಕ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡವು ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ. ಇಂಥ ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ಅಳವಡಿಕೆಗೆ ಈ ರೂಪಾಂತರಗಳು ಹಲವಾರು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ. ರೋಮಿಯೋ ಜೂಲಿಯೆಟ್‌ನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ರಾಮವರ್ಮ ಲೀಲಾವತಿಯಲ್ಲಿ, ಕಡೆಯಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗಿ ಸುಖಾಂತವನ್ನು ತರುವಂತೆ ಕಲ್ಪಿಸಲಾಯಿತು. ಮಿಡ್‌ಸಮ್ಮರ್ ನೈಟ್ಸ್ ಡ್ರೀಂನ ರೂಪಾಂತರ ಪ್ರಮೀಳಾರ್ಜುನೀಯದಲ್ಲಿ ಇಡಿಯ ಕಥೆ ಉಪಕಥೆಗಳ ಸಮೂಹವನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯ ಪುರಾಣಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಳಾಂತರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಯಿತು. ಒಥೆಲೋವನ್ನಾಧರಿಸಿದ ರಾಘವೇಂದ್ರ ರಾವ್ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಥೆ ನಡೆಯುವ ಸ್ಥಳ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಗದಗಕ್ಕೆ ಬಂತು. ಕಥೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪುನರ್‌ನಿರೂಪಿತವಾಯಿತು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಅನುವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಇಂಥದೇ ಅಳವಡಿಕೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ನಡೆಯಿತು. ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ೧೮೬೯ ಮತ್ತು ೧೮೮೦ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ಚುರಮುರಿ ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರ ಮತ್ತು ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಶಾಕುಂತಲಗಳು ಕ್ರಮವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಶಯಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ವಿಭಿನ್ನ ರೂಪ ಪಡೆದವು. ಚುರಮುರಿಯವರ ಶಾಕುಂತಲ ಆಡುಮಾತಿಗೆ ಸಮೀಪವಾದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿತು, ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ದೇಶೀ ಲಯ, ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿತು ಮತ್ತು ಇವುಗಳ ಮೂಲಕ ಜನಪ್ರಿಯ ಜಾನಪದ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದರ ರೂಪವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಶಾಕುಂತಲವು ಹಳಗನ್ನಡ ವೃತ್ತಕಂದಗಳ ಚಂಪೂ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಮಾದರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿತು. ಆ ಮೂಲಕ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯತೆಯನ್ನು ಪುನರಾವಿಷ್ಕಾರ ಮಾಡುವ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಆಸ್ಥಾನ ನಾಟಕದ ರೂಪಬಂಧಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಒದಗಿಬಂದವು. ಈ ಎಲ್ಲ ರೂಪಾಂತರಗಳ ಯಶಸ್ಸು ಅಪಯಶಸ್ಸುಗಳೇನೇ ಇರಲಿ ಮುಂದೆ ಬೆಳೆದುಕೊಂಡ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಶಾಖೋಪಶಾಖೆಗಳಿಗೆ ಇವು ದೃಢವಾದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಂತೂ ನಿಸ್ಸಂದೇಹವಾಗಿ ನಿಜ.

ಹೀಗೆ, ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅನುವಾದ-ರೂಪಾಂತರಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಬಂದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವು ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಮೊದಲ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದು ಹಾಗೂ ವಿಭಿನ್ನ ಶಾಖೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯಲು ತೊಡಗಿದ್ದು ೧೯೨೦ರ ಸುತ್ತಮುತ್ತ. ಅದು, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಮೊದಲನೆಯ ಉತ್ತುಂಗ.

ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಬೆಳೆ

೧೯೨೦-೩೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವು ಕಂಡ ಉಬ್ಬರಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹಿನ್ನೆಲೆ ಈಗಾಗಲೇ ಗುರುತಿಸಿರುವ ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಸಮಾಜ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ೧೮೩೧ರಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷರ ನೇರ ಆಡಳಿತಕ್ಕೊಳಪಟ್ಟ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತ್ಯವು ಆ ಮುಂದಿನ ಅರ್ಧಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಸಂಪರ್ಕ, ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮತ್ತು

ಸಾಮಾಜಿಕ ಸೇವೆಗಳಲ್ಲಿ ಗಣನೀಯ ಪ್ರಗತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಆಮೇಲೆ, ಈ ಪ್ರಾಂತ್ಯದ ಆಡಳಿತವು ಮತ್ತೆ ಮೈಸೂರು ಅರಸರ ಕೈಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿತು. ಆ ಮುಂದಿನ ೪೦ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಜಾಪ್ರತಿನಿಧಿಸಭೆಯ ಆರಂಭ, ಕೈಗಾರಿಕಾ ಆರ್ಥಿಕ ಪ್ರಗತಿ ಮತ್ತು ಹಿಂದುಳಿದ ವರ್ಗಗಳ ಜಾಗೃತಿ- ಮೊದಲಾದ ವಿಶೇಷ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳು ಸಂಭವಿಸಿದವು. ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದ ಮೈಸೂರು ಪ್ರಾಂತ್ಯವು 'ಮಾದರಿ ರಾಜ್ಯ'ವೆನಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ೧೯೨೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವಸಾಹತು ಶಾಹಿ ಪ್ರಗತಿಯ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗವೊಂದು ಇಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿತ್ತು. ೨೦ರ ದಶಕದ ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರಿನ ಸಾಹಿತ್ಯ-ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಬ್ಬರಕ್ಕೆ ಪೋಷಕವಾಗಿ ನಿಂತಿದ್ದು ಈ ವರ್ಗವೇ.

ಈ ದಶಕದಲ್ಲೇ ಬಂದ ಕನ್ನಡದ 'ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಕಾರ' ಟಿ. ಪಿ. ಕೈಲಾಸಂ (೧೮೮೪-೧೯೪೬) ಅವರು ಇಂಥ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ಮಧ್ಯಮವರ್ಗವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟು ಕೊಂಡೇ ತಮ್ಮ ನಾಟಕದ ಜಗತ್ತನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ. ಈ ವರ್ಗದಿಂದಲೇ ಬಂದ ಲಾಯರು ಗಳು, ಸರ್ಕಾರಿ ನೌಕರರು, ಸಮಾಜಸೇವಕರು ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕಗಳ ಪಾತ್ರಗಳಾದರು. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಈ ವರ್ಗವು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಕನ್ನಡಾಂಗ್ಲ ಭಾಷೆಯೇ ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯೂ ಆಯಿತು. ಹೀಗೆ, ಅತ್ಯಂತ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಕಾಲದೇಶಗಳ ನೆಲೆ ಯಲ್ಲಿಯೇ ಕೈಲಾಸಂ ತಮ್ಮ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಮಾದರಿ ಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದರು. ಅದಕ್ಕೆ ಚುರುಕು ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಈ ಇಡೀ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಪ್ರಹಸನದ ಕಡೆ ವಾಲಿಸಿದರು. ಇಂಥ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಟೊಳ್ಳು ಯಾವುದು? ಗಟ್ಟಿ ಯಾವುದು? ಟೊಳ್ಳು ಪ್ರಗತಿಶೀಲತೆ ಮತ್ತು ಪೊಳ್ಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಗಳ ನಡುವೆ ಗಟ್ಟಿತನ ವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೇಗೆ- ಎಂಬುದು ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕಗಳ ಕೇಂದ್ರ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ. ೧೯೧೯ರ ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಟೊಳ್ಳುಗಟ್ಟಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಆರಂಭವಾಗಿ ಹೋಂ ರೂಲು, ಅಮ್ಮಾವ್ರ ಗಂಡ ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕೈಲಾಸಂರ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯು, ತನ್ನ ಕಾಲ-ದೇಶ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯಿಂದಾಗಿ ಸೀಮಿತಗೊಂಡಿದ್ದರೆ ಪೋಲಿಕಿಟ್ಟಿ (೧೯೪೩)ಯಂತಹ ಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ವಿಸ್ತಾರ ಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ; ಈ ಇಡೀ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೆ ಒಂದು 'ರೂಪಕ'ದ ಗುಣ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕೈಲಾಸಂರು ಹೀಗೆ, ತಮ್ಮ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲೇ ಕೇಂದ್ರಿತರಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಈ ದಶಕದಲ್ಲೇ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರರು ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ 'ವರ್ತಮಾನ ವಿಮುಖತೆ'ಯನ್ನೇ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಕೇಂದ್ರ ತಂತ್ರವಾಗಿ ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ್ದರು. ಅವರೇ ಸಂಸ ಎಂದು ಹೆಸರಾದ ಸಾಮಿ ವೆಂಕಟಾದ್ರಿ ಅಯ್ಯರ್ (೧೮೯೮-೧೯೩೯). ನಮಗೆ ದೊರಕಿರುವ ಅವರ ಆರೂ ನಾಟಕಗಳೂ ೧೬-೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳ ಮೈಸೂರು ಅರಸರನ್ನು ಕುರಿತಾದದ್ದು. ಭಾಷೆಯೂ ಕೂಡಾ ಅರಮನೆಯ ಕಡತ ಶಾಸನಗಳ ಮೂಲಕ ಹುಡುಕಿ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡ ನಡುಗನ್ನಡ. ಹೀಗೆ, ವಸ್ತು-ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ತಮಾನ ವಿಮುಖವಾಗಿದ್ದರೂ ವರ್ತಮಾನಕ್ಕೆ ಸಲ್ಲುವ ಹಿಂಸೆ-ಅಧಿಕಾರ-ಪ್ರಭುತ್ವಗಳ ಶಕ್ತ ರೂಪಕಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ. ತೋರಿಸಿದವು. ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅದೇ ಕಾಲದ ವಿವಿಧ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಬರತೊಡಗಿದ್ದ ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಶಕ್ತವಾದದ್ದು- ಸಂಸರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಾದರಿ.

ಸಂಸ ಮತ್ತು ಕೈಲಾಸಂರಿಬ್ಬರೂ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೇ ತಮ್ಮನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ ಇಬ್ಬರು ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿದ್ದರೆ ಇನ್ನೂ ಹಲವರು ಈ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆಯುತ್ತಲೇ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೂ ಕೈಹಾಕಿದರು. ಅಂಥವರಲ್ಲಿ ಮೂವರು- ಬಿ. ಎಂ. ಶ್ರೀ. (೧೮೮೪-೧೯೪೬), ಕುವೆಂಪು (೧೯೦೪-೯೪) ಮತ್ತು ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ (೧೮೯೧-೧೯೮೬). ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕು, ಇವರೆಲ್ಲರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಸಾಹಿತ್ಯಕ'ವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಒಲವೇ ಜಾಸ್ತಿ. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ.ಯವರು ರೂಪಾಂತರಗಳ ಮೇಲೇ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿದರು. ಗದಾಯುದ್ಧ ನಾಟಕ, ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ಮೊದಲಾದ ಕೃತಿಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕೆಂದು ಹವಣಿಸಿದರು. ಕುವೆಂಪು ಕೂಡಾ ತಮ್ಮ ರಕ್ತಾಕ್ಷಿ, ಬಿರುಗಾಳಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ರೂಪಾಂತರಕ್ಕೆ ಕೈಹಾಕಿದರೂ ಅವರ ಕೇಂದ್ರಕಾಳಜಿ ಯಿದ್ದಿದ್ದು ಪುರಾಣಗಳ ಪುನರ್‌ವ್ಯಾಖ್ಯಾನದಲ್ಲಿ. ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ, ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್ ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಮಹತ್ವದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪುನರ್ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಇದು ವಿವಾದಾಸ್ಪದವೂ ಆಯಿತು. ಇನ್ನು ಮಾಸ್ತಿಯವರು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಹಸನ ಮೊದಲಾದ ಹಲವು ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೈಯಾಡಿಸಿ ನೋಡಿದರು. ಆದರೆ, ಅವರಿಗೆ ಯಶಸ್ಸು ದೊರಕಿದ್ದು ಅವರದ್ದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ 'ವಾಸ್ತವ ವಾದ'ದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ. ಅಂಥ ಮಾದರಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆ, ಅವರ ಕಾಕನಕೋಟೆ (೧೯೩೮) ಕೃತಿ.

ಇಂಥ 'ಸಾಹಿತ್ಯಕ' ನಾಟಕಗಳ ಮುಂದುವರಿಕೆ ಯಾಗಿಯೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಇನ್ನೊಂದು

ನಾಟಕಮಾದರಿ- ಗೀತನಾಟಕ. ೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಶಿವರಾಮಕಾರಂತ(೧೯೦೨-೯೭) ಮತ್ತು ೪೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಪು.ತಿ.ನ. (೧೯೦೫-೯೮) ಈ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ ಪ್ರಮುಖರು. ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾದ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಕೇತವಾದಿ ನಾಟಕಗಳಿಂದಲೂ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ಈ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಕೃತಿಗಳು ಬಂದರೂ ಅವು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿದ್ದು ತುಂಬ ಅಪರೂಪ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ೩೦–೪೦ರ ದಶಕದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದು ಪರ್ವತವಾಣಿ (೧೯೧೧–೯೪)ಯವರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು ಬರೆದ ಕೈಲಾಸಂ ಮಾದರಿಯ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪ್ರಹಸನಗಳ ಮುಂದುವರಿಕೆಯನ್ನು.

ಇನ್ನು, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕಥೆ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದದ್ದು. ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ಸ್ಥಳೀಯ ಸಂಸ್ಥಾನವೊಂದರ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಕೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಾದಂತಹ ಸುಶಿಕ್ಷಿತ ವರ್ಗದ ಕೇಂದ್ರೀಕರಣ ಇಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ೧೯೩೦ರಿಂದ ಮುಂದೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಗಳ ಮೂಲಕ ಹಾಗೂ ಕರ್ನಾಟಕ ಏಕೀಕರಣದ ಚಳುವಳಿಯ ಮೂಲಕ ಇಲ್ಲಿ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜಾಗೃತಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಜತೆಗೆ, ಇಲ್ಲಿಯ ಸಮಾಜ, ರಾಜಕೀಯಗಳೆಲ್ಲವೂ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಆಡಳಿತಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸ್ವರೂಪಗಳೂ ಹಳೆಯ ಮೈಸೂರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಬೆಳೆದವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಇಲ್ಲಿಯ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಪಾಳೆಯಗಾರಿ ವಿಘಟನೆಯನ್ನೂ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳುವಳಿಯಿಂದಾಗಿ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ವಿಭಿನ್ನ ರಾಜಕೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಘರ್ಷಣೆಗಳನ್ನೂ ತೆರೆದು ತೋರಿಸಿತು.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಕಾರ– ಶ್ರೀರಂಗ (೧೯೦೪–೮೬)ರಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಇಂಥ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಲನಶೀಲತೆಯ ಬಿಸಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಕೈಲಾಸಂರ ಹಾಗೆಯೇ ಶ್ರೀರಂಗರೂ ವರ್ತಮಾನಮುಖಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಕೈಲಾಸಂರಂತೆ ಅವರು ಕೇವಲ ವ್ಯಕ್ತಿ-ಕುಟುಂಬಗಳ ಮೇಲೆ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಬದಲು, ಆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹಿಂದಿರುವ ಸಮಾಜ, ಆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುತ್ತಿರುವ ವಿಘಟನೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಮೇಲೆ ಬೀಸುತ್ತಿರುವ ಹೊಸಗಾಳಿ, ಇವು ಮೊದಲ ಘಟ್ಟದ ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದವು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ೧೯೩೪ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಹರಿಜನ್ವಾರ ಮತ್ತು ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತು ನಾಟಕಗಳೆರಡೂ ಒಂದೊಂದು ಸಮಕಾಲೀನ ಕುಟುಂಬವನ್ನೇ ಎದುರಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೂ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವುದು ಮಾತ್ರ ಅದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಿರುವ ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಜತೆಗೇ ಹುಟ್ಟುವ ಡಾಂಭಿಕತೆ, ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಗಳ ನಡುವೆ ಸಮಾಜವು ತನ್ನ ಚಲನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಹೋಗುವುದನ್ನು ವಾಸ್ತವದ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠತೆಯಲ್ಲಿ, ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮೊನಚಿನೊಂದಿಗೆ ತೋರಿಸುವುದು ಈ ನಾಟಕಗಳ ಮಾರ್ಗ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಈ ಧೋರಣೆ ೪೦ರ ದಶಕದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಿದಾನವಾಗಿ ನಿರಾಶಾವಾದಿ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತ ಹೋಗುವುದು ಅವರ ಮುಂದಿನ ನಾಟಕ ಮಾದರಿಗಳಿಗೆ ದಿಕ್ಸೂಚಿಯೆಂಬಂತಿದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಮಾದರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ತೋರಿಸಿದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ನಾಟಕಕಾರ, ಜಿ. ಬಿ. ಜೋಶಿ (೧೯೦೪–೯೩). ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಿದ್ದೆಲ್ಲ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರವೇ ಆದರೂ, ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಆವೃತ್ತಿ ೧೯೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲೇ ರಚಿತವಾಯಿತಂತೆ. ಆ ನಾಟಕ, ಮೂಕಬಲಿಯ ವಸ್ತು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಎರಡು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕುಟುಂಬಗಳ ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ಗ್ರಾಮೀಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿಘಟನೆ. ಇಂಥ ವಿಘಟನೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಆಘಾತ, ದಿಙ್ಮೂಢತೆಯ ವಾತಾವರಣದೊಂದಿಗೇ ಈ ನಾಟಕ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಅನುಭವವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಈ ನಾಟಕ ಮುಂದಿಡುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಅದನ್ನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸುವ, ಅರ್ಥೈಸುವ ಗೋಜಿಗೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು, ಕನ್ನಡದಲ್ಲೇ ಬಂದ ಮೊತ್ತಮೊದಲ 'ವಾಸ್ತವವಾದಿ' ನಾಟಕ.

೧೯೨೦–೩೦ರ ದಶಕದ, ಉತ್ತರ ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣದ ಈ ಎಲ್ಲ ಮಾದರಿಗಳು ೧೯೫೦ರ ದಶಕದವರೆಗೂ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಭಿನ್ನತೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಮುಂದುವರೆದುಕೊಂಡೇ ಬಂದವು. ಆದರೆ, ೧೯೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಇನ್ನಷ್ಟು ಹೊಸ ನಾಟಕಮಾದರಿಗಳು ಚಾಲ್ತಿಗೆ ಬಂದವು. ಅದು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಮುಂದಿನ ಘಟ್ಟ.

ಅರವತ್ತರ ದಶಕದಿಂದೀಚೆಗೆ

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ೧೯೬೦ರ ದಶಕವು ಮುಖ್ಯವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ ಕಾಲವೆಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ನೋಡಿದ್ದೇವೆ. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯರು ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ರಂಗತರಬೇತಿ ಶಿಬಿರಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ್ದು, ಬಿ. ವಿ. ಕಾರಂತರು

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ನಾಟಕ ಮಾಡಿಸಿದ್ದು ಈ ದಶಕದಲ್ಲೇ. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಯಿಂದ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ೫೦-೬೦ರ ದಶಕಗಳು ಮಹತ್ವದ ಕಾಲ. ೫೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ನವ್ಯಕಾವ್ಯದ ಚಳುವಳಿ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನವ್ಯ ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಕೃತಿಗಳು ಪ್ರಕಟವಾದವು. ಹೀಗೆ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನೇ ವ್ಯಾಪಿಸಿದ ನವ್ಯಪಂಥವು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ನಾಟಕಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿತು.

ಇದಕ್ಕೆ ಮುನ್ಸೂಚನೆಯೆಂಬಂತೆ, ೫೦ರ ದಶಕದ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದಲ್ಲಿಯೇ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆಯ ಅಲೆ ಕಾಣಸತೊಡಗಿತ್ತು. ೫೬ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಆಮನಿ, ೫೯ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ಶ್ರೀರಂಗರ ಕತ್ತಲೆ-ಬೆಳಕು ನಾಟಕಗಳು ವಾಸ್ತವವಾದದ ಮಿತಿಯಿಂದಾಚೆ ಬೆಳೆಯುವ ಅಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕಾಣಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದವು. ೬೩ರಲ್ಲಿ ಬಂದ ಜಿ. ಬಿ. ಜೋಷಿಯವರ ಕದಡಿದ ನೀರು ನಾಟಕವು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಬಂಧವನ್ನೇ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೂ ಹುಚ್ಚ ರಾಚ್ಯಾನಂತಹ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ, ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಮಿಂಚಿಹೋಗುವ ಗವಿಸಿದ್ದಪ್ಪನ ಪ್ರವೇಶದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವೇತರ ಹೊಳಹುಗಳನ್ನು ಕಾಣಸತೊಡಗಿತ್ತು. ೬೧ರ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಯಯಾತಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ಪರಿಭಾಷೆಯ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಲಾರಂಭಿಸಿದ್ದವು. ೬೩ರ ಶ್ರೀರಂಗರ ರಂಗಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾದ ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳು ನಾಟಕ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿದ್ದವು.

ಹೀಗೆ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಕರಗಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ನವ್ಯತೆಯನ್ನು ಒಮ್ಮೆಗೇ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸಿ ದಂಗು ಬಡಿಸಿದ ನಾಟಕಮಾರ್ಗ ೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ತಟ್ಟನೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಮಾಯವಾದ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು. ಯುರೋಪು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕ ಪಂಥಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ಈ ನಾಟಕಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್ (೧೯೩೫-) ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ (೧೯೩೮-)ರು ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲ, ಕುಸನೂರ ಮತ್ತು ನ. ರತ್ನರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು ಚುರುಕಾದ ಕಿರುನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೇ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಯು. ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ ತೇಜಸ್ವಿಯವರೂ ಕ್ಷಣಕಾಲ ಇದರಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತರಾದರು. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಈ ಪಂಥವು ಮುಂದೆಯೂ ಉಳಿಯುವ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಈ ನಾಟಕ ಮಾರ್ಗದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಛಾಯೆ ಮುಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿತು.

ಇದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ, ಈ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಬಂದ ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕ, ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡ (೧೯೩೮-)ರ ತುಘಲಕ್ (೧೯೬೪)ನ್ನೇ ನೋಡಬಹುದು. ಈ ನಾಟಕವು ಮೂಲತಃ ಕಮೂನ ಕಾಲಿಗುಲಾ ನಾಟಕದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಗಳು ಗುರುತಿಸಿವೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಜತೆಗೇ, ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಗಳ ಸಂರಚನೆ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳ ಬಹುಮುಖ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ನಾಟಕವು ಮಧ್ಯಯುಗದ ಸುಲ್ತಾನನ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಜತೆಗೇ ಸಮಕಾಲೀನ ನೆಹರೂ ಯುಗದ ರಾಜಕೀಯ ತಾಕಲಾಟಗಳನ್ನು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ವಿಸ್ತಾರ-ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಶಕ್ತಿ ದೊರಕಿದೆ. ಇವತ್ತಿಗೂ ಅದು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಮಹತ್ವದ ಸಾಧನೆಯಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ಇಂಥದೇ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯಿಂದ ಹೊರಟ ಈ ಕಾಲದ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕ – ೭೨ರಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಪಿ. ಲಂಕೇಶರ ಸಂಕ್ರಾಂತಿ. ಈ ನಾಟಕವೂ ಕೂಡಾ ತತ್ಕಾಲೀನ ನಾಟಕ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದಲೇ ರಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ತನ್ನ ವಸ್ತು, ಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕಥೆ ೧೨ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಶರಣ ಚಳುವಳಿಯಾದರೂ ಅದರ ಕೇಂದ್ರ ಕಾಳಜಿಯಿರುವುದು ಸಮಕಾಲೀನ ಜಾತಿ ವೈಷಮ್ಯಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಕಡೆಗೆ.

ಯಯಾತಿಯಿಂದ ಸಂಕ್ರಾಂತಿಯವರೆಗಿನ ಈ ನವ್ಯ ನಾಟಕದ ಅಲೆ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವೊಂದನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅಖಿಲಭಾರತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಪರಿಚಯ ಆಗತೊಡಗಿತು. ಮತ್ತು ಇಂತಹ ಪರಿಚಯ ಪ್ರಭಾವಗಳೇ ಮೂಲಕಾರಣವಾಗಿ, ೧೯೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹೊಸತೊಂದು ನಾಟಕಮಾರ್ಗ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಅದು, ಅಷ್ಟರಲ್ಲಾಗಲೇ ದೆಹಲಿಯಂತಹ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮನ್ನಣೆಯನ್ನು ಗಳಿಸತೊಡಗಿದ್ದ 'ಆಧುನಿಕ ಜಾನಪದ'ವೆಂದು ಹೆಸರಾದ ನಾಟಕಮಾದರಿ. ೧೯೭೦ರ ಕಾರ್ನಾಡರ ಹಯವದನದಿಂದ ಆರಂಭವಾಗುವ ಈ ಮಾರ್ಗ ಕಾರ್ನಾಡರ ಈಚಿನ ನಾಟಕ ನಾಗಮಂಡಲದ ತನಕವೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹಲವು ನಾಟಕಕಾರರು ಈ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ನಾಟಕಗಳೂ ಕೂಡಾ ಇವರಿಂದ ರಚಿತವಾಗಿವೆ.

ಈ ಆಧುನಿಕ ಜಾನಪದ ಮಾದರಿಯು ೭೦ರ ದಶಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಎರಡು ಪ್ರಮುಖ ನಾಟಕಗಳು, ಕಾರ್ನಾಡರ ಹಯವದನ ಮತ್ತು ಕಂಬಾರರ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ, ಈ ಮಾರ್ಗದ ಶಕ್ತಿ ಮಿತಿ

ಗಳೆರಡನ್ನೂ ಸೂಚಿಸುವ ಹಾಗಿವೆ. ಹಯವದನವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಥೆಯೊಂದರ ಮೂಲಕ ಆಧುನಿಕ ಮನಸ್ಸಿನ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನೂ, ದೇಹ–ಮನಸ್ಸುಗಳ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನೂ ಹಿಡಿಯಹೊರಟಿದೆ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಜನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರದಿಂದ ತನ್ನ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳದೇ ಕರ್ನಾಟಕದ ಹಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಆಯ್ದು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿಕೊಂಡ ತಂತ್ರಗಳ ಸಮೂಹ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿಯು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಯಲಾಟದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆ ಮಾದರಿಯ ಭಾಷೆ, ಒರಟು ಸಂವಹನೆಯ ಗುಣಗಳೆಲ್ಲ ವನ್ನೂ ಸ್ವೀಕರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಮತ್ತು ಆ ಮೂಲಕ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವರ್ತಮಾನದ ಕಥೆಯೊಂದರಿಂದ ಸಮಾಜ ವಾದಿ ನೀತಿಯೊಂದನ್ನು ಹೊರಡಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ಪ್ರಯೋಗವಾದಾಗ ಅತ್ಯಂತ ಆಕರ್ಷಕವೂ, ಶಕ್ತವೂ ಆಗಿ ಕಂಡ ಈ ಎರಡೂ ವಿಭಿನ್ನ ನಾಟಕಗಳು ಕೆಲವೇ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಚರ್ವಿತ ಚರ್ವಣವಾಗಿ ಕಾಣತೊಡಗಿದ್ದು ಯಾಕೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಈಚಿನ ನಾಟಕವಿಮರ್ಶೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಜಾನಪದ ಮಾದರಿಯ ಇಂಥ ಆಲಂಕಾರಿಕತೆಯ ವಿರೋಧ ಮತ್ತು ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡ ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವ, ಇವೆರಡೂ ೮೦ರ ದಶಕದಿಂದೀಚೆಗೆ ಬರುತ್ತಿರುವ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಶ. ಕಳೆದ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದೀಚೆಗೆ ಬಂದ ಕಂಬಾರರ ಸಾಂಬಶಿವ ಪ್ರಹಸನ ಮತ್ತು ತುಕ್ರನ ಕನಸು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಕಾರ್ನಾಡರ ತಲೆದಂಡ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಯಾ ನಾಟಕಕಾರರು ತಾವೇ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಂಡ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಮುರಿಯಲು ಹೊರಟ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ೮೦ರಿಂದೀಚೆಗ ಗಣನೀಯ ಸಂಖ್ಯೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿರುವ ಎಚ್. ಎಸ್. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ (೧೯೫೪–)ರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಜಾನಪದ ಮಾದರಿಯ ಮುಂದುವರಿಕೆಯೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ; ಅದಕ್ಕಿಂತ ಆಚೆಗಿನ ವಿಭಿನ್ನ ನಾಟಕರೂಪ ಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯುವ ಪ್ರಯತ್ನವೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಈ ಎಲ್ಲ ಬಿಡಿ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಇನ್ನೂ ನಿಶ್ಚಿತ ನಾಟಕ ಮಾರ್ಗ ಅಥವಾ ಮಾರ್ಗಗಳಾಗಿ ಹರಳುಗಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಅಂಥ ಬೆಳವಣಿಗ ಆಗುವುದಿದ್ದರೆ ಅದು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ.

ಉಲ್ಲೇಖಗಳು:

೧. ಉಲ್ಲೇಖಿತ, ಎಚ್. ಕೆ. ರಂಗನಾಥ್, ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಮೈಸೂರು ೧೯೭೮. ಪುಟ ೧೨೦.

೨. ಅದೇ. ಪುಟ ೨೨೦–೨೧.

೩. ಅದೇ. ಪುಟ ೨೩೧–೩೬.

೪. ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ, ಧಾರವಾಡ ೧೯೬೮. ಪುಟ ೪೪.

೫. ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಆರಂಭದ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಬರೆದವರು– ಎಚ್. ಎನ್. ದಾಸಗುಪ್ತಾ, ಚಂದ್ರಭಾನು ಗುಪ್ತಾ, ಆರ್. ಕೆ. ಯಾಜ್ಞಿಕ್ ಮತ್ತು ಮುಲ್ಕ್‌ರಾಜ್ ಆನಂದ್. ಈ ಯಾರ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲೂ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವೇ ಇಲ್ಲ.

೬. ಪ್ರಸನ್ನ, ದಲಿತರಿಗೊಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮ, ಸಮುದಾಯ ಕರಪತ್ರ ೧೯೭೭.

೭. ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರ, ಹೊಸಗನ್ನಡದ ಅರುಣೋದಯ, ಮೈಸೂರು ೧೯೭೪. ಪುಟ ೩೯೯–೪೦೩.

ಅನುಬಂಧಗಳು

ಅನುಬಂಧ
೧

ಅಭ್ಯಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯ

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿರುವ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ ಆಯ್ದ ಪುಸ್ತಕಗಳ ಪಟ್ಟಿ ಇದು. ಈ ಪುಸ್ತಕದ ವಿಷಯ ವಿಭಜನೆಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಈ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನೂ ಸ್ಥೂಲ ವಿಭಾಗಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ.

೧. ಸಮೀಕ್ಷಾ ಗ್ರಂಥಗಳು ಮತ್ತು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಬರಹಗಳು :

ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, **ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ**, ನವದೆಹಲಿ: ನ್ಯಾಶನಲ್ ಬುಕ್ ಟ್ರಸ್ಟ್ ೧೯೭೭.

ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, **ರಂಗನಾಟಕಶಾಸ್ತ್ರ**, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ೧೯೭೧.

ಇನಾಂದಾರ್ ವಿ. ಎಂ., **ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ**, ಮೈಸೂರು: ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ ೧೯೮೨.

ನಾಗಭೂಷಣ ಎ. ಆರ್., **ನಾಟಕ ಪ್ರವೇಶಿಕೆ**, ಹೆಗ್ಗೋಡು: ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ೧೯೯೩.

ನಾಗಭೂಷಣ ಎ. ಆರ್. (ಸಂ.), **ನಾಟಕ ರಚನೆ**, ಶಿವಮೊಗ್ಗ: ಪರಿಸರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾಶನ ೧೯೮೭.

ರಂಗಣ್ಣ ಎಸ್. ವಿ., **ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಗಂಭೀರ ನಾಟಕಗಳು**, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ೧೯೭೦.

ಶೇಷಗಿರಿ ರಾವ್ ಎಲ್. ಎಸ್. (ಸಂ.), **ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೀಕ್ಷೆ (ಸಂಪುಟ ೧ ಮತ್ತು ೨)**, ಬೆಂಗಳೂರು: ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ೧೯೯೦.

Anand, Mulkraj, **The Indian Theatre,** London : Denis Dobson 1950.

Anand, Uma, **The Romance of Theatre,** New Delhi : NCERT 1969.

Banham, Martin (ed.), **The Cambridge Guide to Theatre,** Cambridge Un. Press 1992.

Baumer, Rachel Van M. and Brandon. James. R, **Sanskrit Drama in Performance,** Delhi : Motilal Banarsidas 1993.

Bharucha, Rustom, **Theatre and the World,** New Delhi: Manohar 1990.

Billington, Michael (ed.), **Performing Arts : An Illustrated Guide,** London: Macdonald 1980.

Brandon, James. R, **The Cambridge Guide to Asian Theatre,** Cambridge Un. Press 1993.

Brockett, Oscar, **History of the Theatre,** Boston: Allyn and Bacon 1977.

Brockett, Oscar, G., **The Essential Theatre,** New York: Holt, Reinhardt & Wilson 1980.

Chaitanya, Krishna, **A New History of Sanskrit Literature,** New Delhi: Manohar 1977.

Clarks, Barret. H., **European Theories of the Drama,** New York: Crown Publishers 1965.

Coomaraswamy, Ananda. K., **The Dance of Shiva,** New Delhi: Sagar Publications 1976.

Coomaraswamy, Ananda K., **The Transformation of Nature in Art,** New Delhi: Munshiram Manoharlal 1974.

Dasgupta, Hemendra Nath, **Indian Theatre,** Delhi: Gian Publishing House 1988.

Dukore, Bernard F., **Dramatic Theory and Criticism,** New York: Holt, Reinhardt and Winston Inc., 1974.

Elam, Keir, **The Semiotics of Theatre & Drama,** London: Methuen 1980.

Fischer, Ernst, **The Necessity of Art: A Marxist approach,** Penguin Books 1963.

Gascoigne, Bamber, **World Theatre,** London: 1968.

Gassner, John, **Masters of the Drama,** New York: Dover Publications 1954.

Gupta, Chandra Bhan, **The Indian Theatre,** New Delhi: Munshiram Manoharlal 1991.

Hartnoll, Phyllis, **A Concise History of the Theatre,** London: Thames & Hudson 1968.

Hartnoll, Phyllis, **The Concise Oxford Companion to the Theatre,** Oxford Un. Press 1979.

Hauser, Arnold, **The Social History of Art** (4 Vol.s), London: Routledge & Kegan Paul 1951.

Herbert, Ian (ed.), **Who's Who in the Theatre,** London: Pitman/Gale 1977.

Kott, Jan, **The Theatre of Essence,** Northwestern Un. Press 1984.

Macgowan, Kenneth & Melnitz, William, **The Living Stage,** New Jersey: Englewood Cliffs 1955.

Mitchley, Jack and Spalding, Peter, **Five Thousand Years of Theatre,** London: Batsford Academic & Educational Ltd., 1982.

Nagler, A. M., **A Sourcebook in Theatrical History,** New York: Dover 1952.

Nicoll, Allardyce, **World Drama,** London: Harrap & Co., 1976.

Richmond F.P, Swann D.L and Zarrilli P.B., **Indian Theatre: Traditions of Performance,** Delhi: Motilal Banarsidas 1993.

Southern, Richard, **The Seven Ages of the Theatre,** London: Faber & Faber 1962.

Steiner, George, **The Death of Tragedy,** London: Faber & Faber 1961.

Wickham, Glynne, **A History of the Theatre,** Cambridge Un. Press 1985.

Winternitz, Maurice, **A History of Indian Literature (3 Vol.s),** New Delhi: Motilal Banarasidas 1981.

Wolff, Janet, **Aesthetics and the Sociology of Art,** London: George Allen & Unwin 1983.

Illustrated Encyclopedia of World Theatre, London: Thames & Hudson 1977.

೨. ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿ–ಪಶ್ಚಿಮ :

ಫ್ರೆಡರಿಕ್ ಎಂಗೆಲ್ಸ್, **ಕುಟುಂಬ ಖಾಸಗಿ ಆಸ್ತಿ ಹಾಗೂ ರಾಜ್ಯ ಇವುಗಳ ಉಗಮ,** ಮಾಸ್ಕೋ : ಪ್ರಗತಿ ಪ್ರಕಾಶನ ೧೯೮೦.

ಬಾಲಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಎನ್., **ಅರಿಸ್ಟಾಟಲನ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ,** ಮೈಸೂರು : ಕಾವ್ಯಾಲಯ ೧೯೭೨.

ಭಟ್ಟ ಜಿ. ಎಸ್., **ರುದ್ರನಾಟಕ ಒಂದು ಅವಲೋಕನ,** ಮೈಸೂರು : ಚೇತನ ಬುಕ್ ಹೌಸ್ ೧೯೮೯.

ಶೇಷಗಿರಿ ರಾವ್ ಎಲ್. ಎಸ್., **ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ನಾಟಕ,** ಮೈಸೂರು : ಗೀತಾ ಬುಕ್ ಹೌಸ್ ೧೯೮೬.

Allen, James T., **Stage Antiquities of the Greeks and Romans and Their Influence,** New York: Longmans 1927.

Arnott, Peter D., **Greek Scenic Conventions in the Fifth Century BC,** Oxford: Clarendon Press 1962.

Arnott, Peter, **The Ancient Greek and Roman Theatre,** New York: Random House 1971.

Beare, William, **The Roman Stage: a Short History of Latin Drama in the Time of the Republic,** London: Methuen 1963.

Butler, James H., **The Theatre & Drama of Greece & Rome,** San Francisco: Chandler 1972.

Hadas, Moses, **Introduction to Classical Drama,** New York: Bantam Books 1966.

Kitto H. D. F., **Greek Tragedy,** London: Methuen 1939.

Pickard- Cambridge, A. W., **Dithyramb, Tragedy and Comedy,** Oxford: Clarendon Press 1962.

Pickard- Cambridge A. W., **The Dramatic Festivals of Athens,** Oxford: Clarendon Press 1968.

Simon, Erika, **The Ancient Theatre,** London: Methuen 1972.

Singal R. L., **Aristotle and Bharata,** Hoshiarpur: Vishweshwaranand Vedic Research Institute 1977.

Taplin, Oliver, **The Stagecraft of Aeschylus,** Oxford: Clarendon Press 1977.

Turner, Victor, **From Ritual to Theatre,** New York: PAJ Publications 1982.

Turner, Victor, **The Anthropology of Performance,** New York: PAJ Publications 1987.

Walton, Michael J.. **The Greek Sense of Theatre,** London: Methuen 1984.

Webster T. B. L., **Greek Theatre Production,** London: Methuen 1970.

೩. ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಭೂಮಿ–ಭಾರತ :

ಅಣ್ಣಯ್ಯಗೌಡ ಎಚ್. ಎಚ್. (ಅನು), **ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ,** ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ೧೯೭೮.

ಅನಂತಾಚಾರ್ ಹಿ., **ಶ್ರೀಹರ್ಷ**, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ೧೯೮೧.

ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ, **ಕಾಲಿದಾಸ,** ಮೈಸೂರು: ಉಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಮಾಲೆ ೧೯೭೦.

ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ, **ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ: ಕೆಲವು ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ವಿಚಾರಗಳು,** ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ೧೯೭೩.

ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ (ಅನು) **ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ,** ಹೆಗ್ಗೋಡು: ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ೧೯೮೪.

ಕುವೆಂಪು, **ದಾರ್ಶನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ,** ವಿಶ್ವಕನ್ನಡ ಸಮ್ಮೇಳನ ೧೯೮೩.

ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಕೆ. (ಅನು), **ಕನ್ನಡ ಧ್ವನ್ಯಾಲೋಕ ಮತ್ತು ಲೋಚನಸಾರ,** ಮೈಸೂರು : ಶಾರದಾಮಂದಿರ ೧೯೬೧.

ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ, ಟಿ. ಎಸ್. ಮತ್ತು ಸತ್ಯವತಿ ಟಿ. ಎಸ್. (ಸಂ.), **ಭಾಸ ಪ್ರಶಸ್ತಿ,** ಬೆಂಗಳೂರು : ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘ ೧೯೮೬.

ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ ಎ.ಆರ್., **ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ,** ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ೧೯೫೫.

ತಿಪ್ಪೇರುದ್ರಸ್ವಾಮಿ ಎಚ್., **ತೌಲನಿಕ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ,** ಮೈಸೂರು : ಡಿ.ವಿ.ಕೆ. ಮೂರ್ತಿ ೧೯೮೫.

ನರಸಿಂಹಮೂರ್ತಿ ಎಂ.ಎಸ್., **ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ,** ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ೧೯೮೫.

ರಂಗಣ್ಣ ಎಸ್.ವಿ., **ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ,** ಮೈಸೂರು : ಶಾರದಾಮಂದಿರ ೧೯೬೯.

ವಿವಿಧ ಲೇಖಕರು, **ಶೂದ್ರಕ ಪ್ರಶಸ್ತಿ,** ಬೆಂಗಳೂರು : ವಿದ್ಯಾವರ್ಧಕ ಸಂಘ ೧೯೮೯.

ವೆಂಕಟಕೃಷ್ಣರಾವ್ ಯು., **ಭಾಸ ನಾಟಕಚಕ್ರ,** ಬೆಂಗಳೂರು : ಶಾರದಾ ಪ್ರಕಟಣಾಲಯ ೧೯೬೩.

ವೆಂಕಟರಾಮಯ್ಯ ಸಿ.ಕೆ., **ಭವಭೂತಿ ಮಹಾಕವಿ,** ಬೆಂಗಳೂರು : ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು ೧೯೭೭.

ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ ಜಿ.ಎಸ್., **ಕಾವ್ಯಾರ್ಥ ಚಿಂತನ,** ಬೆಂಗಳೂರು : ಶಾರದಾ ಪ್ರಕಾಶನ ೧೯೮೩.

ಶ್ರೀಕಂಠಯ್ಯ, ತೀ.ನಂ., **ಭಾರತೀಯ ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ,** ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ೧೯೬೮.

ಶ್ರೀಧರಮೂರ್ತಿ. ಮ (ಅನು), **ನಂದಿಕೇಶ್ವರನ ಅಭಿನಯದರ್ಪಣ,** ಬೆಂಗಳೂರು : ಅಮರ ಸಾಹಿತ್ಯ ೧೯೫೭.

ಶ್ರೀರಂಗ, **ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಅಧ್ಯಾಯ ಸಂಗ್ರಹ,** ಹೆಗ್ಗೋಡು : ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ೧೯೮೨.

ಶ್ರೀರಂಗ, **ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಟ,** ಹೆಗ್ಗೋಡು : ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ೧೯೮೨.

ಶ್ರೀರಂಗ, **ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ನಾಟ್ಯಮಂಡಪ,** ಹೆಗ್ಗೋಡು : ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ೧೯೮೨.

ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಕೆ.ವಿ.(ಅನು), **ಧನಂಜಯನ ದಶರೂಪಕ,** ಹೆಗ್ಗೋಡು : ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ೧೯೯೨.

Adya Rangacharya, **Introduction to Bharata's Natyashastra,** Bombay : Popular Prakashan 1966.

Bhat G. K., **Tragedy and Sanskrit Drama,** Bombay : Popular Prakashan 1974.

Bhattacharya, Bishwanath, **Sanskrit Drama & Dramaturgy,** Varanasi : Bharata Manisha 1974.

Byrski, Christopher, **Concept of Ancient Indian Theatre,** New Delhi : Munshiram Manoharlal 1974.

Ganapati Shastri T. (ed.), **Bhasa's Plays,** Delhi : Bharatiya Vidya Prakashan 1985.

Ghosh, Manmohan, **Contributions to the History of Hindu Drama,** Calcutta : Firma K.L. Mukhopadhyay 1957.

Gupta, Manjul, **A Study of Abhinavabharati on Bharata's Natyashastra and Avaloka on Dhananjaya's Dasharoopaka-Dramaturgical Principles,** Delhi : Gian Publishing House 1987.

Hiriyanna M., **Art Experience,** Mysore : Kavyalaya Publishers 1954.

Jagirdar R. V., **Drama in Sanskrit Literature,** Bombay : Popular Book Depot 1947

Kale, Pramod, **The Theatric Universe,** Bombay : Popular Prakashan 1974.

Kane, P. V. **History of Sanskrit Poetics,** Delhi : Motilal Banarasidas 1971.

Karmarkar R. D., **Bhavabhuti,** Dharwar : Karnatak Un., 1963.

Karmarkar R. D., **Kalidasa,** Dharwar : Karnatak Un., 1960.

Keith A. Berriedale, **The Sanskrit Drama : In its Origin Development - Theory and Practice,** Delhi : Motilal Banarasidas 1992.

Mainkar, T. G., **Sanskrit Theory of Drama and Dramaturgy,** Delhi : Ajanta Publications 1985.

Mankad, D. R., **Ancient Indian Theatre,** Anand : Charutar Prakashan 1950.

Marasinghe E. W., **The Sanskrit Theatre and Stagecraft,** Delhi : Sri Satguru Publications 1989.

Mirashi V. V., **Bhavabhuti,** Delhi : Motilal Banarasidas 1974.

Pandey, Kantichandra, **Abhinavagupta - An Historical and Philosophical Study,** Banaras : Choukambha Sanskrit Series 1935.

Raghavan V., **On Kalidasa,** Mysore : Kavyalaya Publishers 1960.

Raghavan V., **Sanskrit Drama : Its Aesthetics and Production,** Madras : 1993.

Raghavan V., **The Number of Rasas,** Madras : The Adyar Library 1940.

Schuyler, Mantgomery, **A Bibliography of the Sanskrit Drama,** New Delhi : Asian Educational Services 1991.

Sharma H. V., **The Theatre of the Buddhists,** New Delhi : H. V. Sharma 1987.

Shekhar, Indu, **Sanskrit Drama - its Origin and Decline,** New Delhi : Munshiram Manoharlal 1977.

Subramaniam A.V., **The Aesthetics of Wonder,** Delhi : Motilal Banarasidas 1988.

Tarlekar G.H., **Studies in the Natyashastra,** Delhi : Motilal Banarasidas 1975.

Wilson, H. H., **On the Dramatic System of the Hindus,** Calcutta : Sanskrit Pustak Bhandar 1971.

೪. ಮಧ್ಯಯುಗದಿಂದ ಆಧುನಿಕದವರೆಗೆ – ಪಶ್ಚಿಮ :

ಬಾಲುರಾವ್. ಶಾ., **ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿಗೆ ನಮಸ್ಕಾರ,** ಹೊಸದಿಲ್ಲಿ : ಕನ್ನಡಭಾರತಿ ೧೯೬೬.

ಮೂರ್ತಿರಾವ್ ಎ.ಎನ್., **ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್(ಪೂರ್ವಭಾಗ),** ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ೧೯೬೨.

ರಾಮಚಂದ್ರದೇವ, **ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ – ಎರಡು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ,** ಬೆಂಗಳೂರು : ಗ್ರಂಥಾವಳಿ ೧೯೯೩.

ರಾಮಚಂದ್ರಮೂರ್ತಿ ಎಚ್.ಕೆ., **ಮೋಲಿಯೇರ್,** ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ೧೯೬೩.

ಶಿವರುದ್ರಪ್ಪ, ಜಿ.ಎಸ್.(ಸಂ), **ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ** ಬೆಂಗಳೂರು : ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ೧೯೯೦.

Adams, John, **The Globe Playhouse : Its Design and Equipment,** New York : Barnes & Noble 1961.

Bertram, Joseph, **Elizabethan Acting,** Oxford Un. Press 1964.

Bradley A.C., **Shakespearean Tragedy,** London : Macmillan 1978.

Brown, John Russel, **Shakespeare and His Theatre,** Kestrel Books 1982.

Fido, Martin, **Shakespeare,** London : Hamlyn 1978.

Fox, Levi, **The Shakespeare Book,** Norwich : Jarrold & Sons Ltd. 1981.

Harbage, Alfred, **Shakespeare's Audience,** New York : Columbia Un. Press 1941.

Hewitt, Barnard (ed.), **The Rennaissance Stage : Documents of Serlio, Sabattini and Furttenbach,** Un. of Miami Press 1958.

Hodges C. Walter, **The Globe Restored,** Oxford Un. Press 1968.

Knight, G. Wilson, **The Crown of Life,** London : Methuen 1947.

Knight, G. Wilson, **The Imperial Theme,** London : Methuen 1951.

Knights, L. C., **Hamlet and Other Shakespearean Essays,** Cambridge Un. Press 1979.

Kott, Jan, **Shakespeare our Contemporary,** New York : W.W. Norton 1974.

Nagler A.M., **Shakespeare's Stage,** Yale Un. Press 1958.

Nagler A.M., **The Medeaval Releglous Stage : Shapes and Phantoms,** Yale Un. Press 1976.

Nicoll, Allardyce, **Masks, Mimes & Miracles,** New York : 1963.

Oreglia, Giacomo, **The Commedia Dell' Arte,** London : 1971.

Price, Cecil, **Theatre in the Age of Garrick,** Oxford : Blackwell 1973.

Prudhoe, John, **The Theatre of Goethe & Schiller,** Oxford : Blackwell 1973.

Southern, Richard, **Changeable Scenery : Its Origin & Development in the British Theatre,** London : Faber & Faber 1952.

Southern, Richard, **The Staging of Plays before Shakespeare,** Theatre Arts Books 1973.

Tydeman, William, **The Theatre in the Middle Ages,** Cambridge Un. Press 1978.

ಹುಟ್ಟಿದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರಭೇದವನ್ನೇ ಸಮೂಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿ–ಪಾಪ್ಯುಲರ್ ಕಲ್ಚರ್, kitch- ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದ ಕರೆಯಲಾಗಿದೆ.

ಈ ಸಮೂಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಶತಮಾನಕ್ಕೂ ಮೀರಿದ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಹಳೆಯದಾದ ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಯ ಮಾಧ್ಯಮ ೧೮–೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲೇ ಒಂದು ಪ್ರಬಲಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳತೊಡಗಿತ್ತು. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮ ಸೇರಿಕೊಂಡಿತು. ಮುಂದಿನ ೪೦–೫೦ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸಿನೆಮಾ ಧ್ವನಿಯನ್ನೂ, ಬಣ್ಣವನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ಬೃಹತ್ ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ನಡುವೆ, ೧೯೨೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ರೇಡಿಯೋ ಮತ್ತು ೩೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಟಿವಿ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು, ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಬಳಿಕ ಸಿನೆಮಾವನ್ನೂ ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿಸಿ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿದವು. ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಮೂಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದವು; ಇಡಿಯ ಜಗತ್ತು ಕುಗ್ಗುತ್ತಿದೆ, ಈ ಪ್ರಪಂಚ ಒಂದು ಮಹಾ ಗ್ರಾಮ ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದವು.

ಈ ಸಮೂಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಎರಡು ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಒಂದು, ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ತಾನು ತಲುಪುವ ಜನವರ್ಗದ ಸಂಖ್ಯೆಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗಿದ್ದು ಮತ್ತು ಇನ್ನೊಂದು, ಇಂಥ ವಿಸ್ತರಣೆ ಆದಂತೆಲ್ಲ ಈ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಬಳಿಕೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಚಾರಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗಿದ್ದು. ಈಚಿನ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೂ ಗ್ರಾಹಕರಿಂದ ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪೋಷಣೆಯನ್ನು ಜಾಹೀರಾತುಗಳಿಂದ ಪಡೆಯುತ್ತಿವೆ; ಅದಕ್ಕಾಗಿ ತಮ್ಮ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಪೈಪೋಟಿ ನಡೆಸುತ್ತಿವೆ. ಹಲವು ಸಮೀಕ್ಷೆಗಳ ಪ್ರಕಾರ– ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ಅರ್ಥ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಆಗುತ್ತಿರುವಂಥದೇ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಈ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲೂ ಘಟಿಸುತ್ತಿವೆ: ವರ್ಷದಿಂದ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಗ್ರಾಹಕ ಸಂಖ್ಯೆ ಏರುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ, ಈ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಒಡೆತನ ಕಿರಿದಾಗುತ್ತಿರುವ ವರ್ಗವೊಂದರ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕೇಂದ್ರೀಕೃತವಾಗುತ್ತಿದೆ.[೧] ಅರ್ಥಾತ್, ಈ ಇಡೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೇ ಬಂಡವಾಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಒಂದು ಶಾಖೆಯಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಉದ್ಯಮವಾಗಿದೆ. ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತು ಕೊಟ್ಟ ಹೊಸ ಹೆಸರು– ಷೋ ಬಿಸಿನೆಸ್– ಈ ಅರ್ಥವನ್ನೇ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದ ಒಟ್ಟೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲಾದ ಪರಿಣಾಮ ಎಂಥದು?– ಇದು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿವರವಾಗಿ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಗೊಳಗೊಂಡ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇದರಿಂದ ಒಟ್ಟೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮಟ್ಟ ಕುಸಿದಿದೆ; ಅನುಭವಗಳ ಸಂವಹನೆಯ ಬದಲು ಇದು ಪ್ರಲೋಭನೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಮಾರುತ್ತಿದೆ; ಇದರಿಂದ ಸಮೂಹವು ನೈತಿಕ ಪಲಾಯನದತ್ತ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ; ಸಮಾಜವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದಾರಿದ್ರ್ಯದತ್ತ ಸಾಗುತ್ತಿದೆ– ಇತ್ಯಾದಿ ಟೀಕೆಗಳು ಈ ಬಗ್ಗೆ ಕೇಳಿ ಬಂದಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಾದಸರಣಿ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಭಯ ಅಕಾರಣವಾದದ್ದೆಂದು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಬಹುಸಂಖ್ಯೆಯ ಜನವರ್ಗ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪರಿಧಿಯೊಳಕ್ಕೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಇಂಥ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆಯೆಂದೂ, ಇದರಿಂದ ಒಟ್ಟೂ ಸಮಾಜದ ಮೇಲಾಗುವ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮ ನಗಣ್ಯವೆಂದೂ, ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳ ಜತೆಗೇ ಉತ್ತಮ ಅಭಿರುಚಿಗಳನ್ನು ಪೋಷಿಸುವ ಜನವರ್ಗವೂ ವೃದ್ಧಿಸುತ್ತಿದೆಯೆಂದೂ– ಈ ಪ್ರತಿವಾದಗಳು ಹೇಳುತ್ತವೆ.

ಅದೇನೇ ಇರಲಿ, ಈ ಸಮೂಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆಗಮನದಿಂದಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಹಳೆಯ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು ತಮ್ಮ ಸ್ವರೂಪ–ಸಂರಚನೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಕೆಲವು ಹೊಂದಾಣಿಕೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು ಎಂಬುದಂತೂ ವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿ. ಇದನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಾಹರಣೆಯಲ್ಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದು. ೧೯೨೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಉತ್ತುಂಗದಲ್ಲಿದ್ದ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಸಿನೆಮಾದಿಂದಾಗಿ ಹಿನ್ನಡೆಯನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಅದು ತನ್ನೊಳಗೇ ಕೆಲವು ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿತು. ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಅದು ತನ್ನ ರಂಜನೆಯ ಸರಕುಗಳನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಜತೆಗೆ, ಸಿನೆಮಾದಷ್ಟೇ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಪ್ರಯೋಗ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಇದಾದ ಮೇಲೆ, ೫೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಮತ್ತೊಂದು ಉಬ್ಬರಕ್ಕೆ ತಯಾರಾಗಿದ್ದಾಗ ಅದು ಟಿವಿಯ ಸವಾಲಿಗೆ ಎದುರಾಗಬೇಕಾಯಿತು. ಆಗ ಮತ್ತೆ ಘಾಸಿಗೊಂಡ ರಂಗ ಉದ್ಯಮವು ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ದೃಶ್ಯ ವೈಭವಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯಕೊಡುವ ಮೂಲಕ ಹಾಗೂ ಬೇರಾವ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಈ ಸವಾಲನ್ನೆದುರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿತು. ಇವತ್ತಿಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿ ಇಂಥ ಹೊಸಹೊಸ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಇದೆ.

ಇನ್ನು, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಈ ಸವಾಲುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬೇರೆಯೇ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದೆ. ರಂಜಕಗುಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನಿರಾಕರಿಸುವ ಮೂಲಕ, ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುವ ಅನುಭವವನ್ನು ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷಿಸುವ ಮೂಲಕ ಹಾಗೂ ನವನವೀನ ವಿವಾದಾತ್ಮಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರೆ, ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ,

ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ವಿವಾದಾತ್ಮಕ ಹೊಸತನಗಳೆಲ್ಲ ಕೆಲವು ಕಾಲದ ಬಳಿಕ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿ ಕಂಡಿವೆ; ಅವನ್ನು ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೀರಿಕೊಂಡು ಬೆಳೆದಿದೆ. ಆದಕಾರಣ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ, ಮತ್ತಷ್ಟು ವಿವಾದಾಸ್ಪದವಾಗುವ ಒತ್ತಡಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿದೆ. ಇಂಥ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆ ಈ ಕಾಲದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಮಾರ್ಗಗಳಲ್ಲಿ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಈ ರೀತಿ, ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸತತವಾಗಿ ದೂರವಾಗುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತಿರುವ ಹಾಗೂ ಪರಸ್ಪರ ಉಗ್ರ ಪೈಪೋಟಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಕೊಂಡಿರುವ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಮುಂಚೂಣಿಯ ರಂಗಭೂಮಿ– ಇವು ಇವತ್ತಿನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎರಡು ತುದಿಗಳು. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಟ್ಟೂ ಚಿತ್ರ ಕಾಣಲಿಕ್ಕೆ ನಾವು ಈ ಎರಡೂ ಮುಖಗಳನ್ನೂ ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದಲ್ಲಿಟ್ಟು ನೋಡಬೇಕು.

ಉದ್ಯಮ ರಂಗಕೇಂದ್ರಗಳು

ಈ ಶತಮಾನದ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆಂದರೆ– ಅವು ತಮಗೆ ಒಂದೊಂದು 'ರಾಜಧಾನಿ'ಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ; ಆಯಾ ದೇಶದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಾಜಧಾನಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದೇಶವನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬೆಳೆದಿವೆ. ಸಿನೆಮಾ ಉದ್ಯಮಕ್ಕೆ ಹಾಲಿವುಡ್ ಕೇಂದ್ರವಿರುವ ಹಾಗೆ ಅಮೆರಿಕನ್ ರಂಗ ಉದ್ಯಮಕ್ಕೆ ನ್ಯೂಯಾರ್ಕಿನ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ ಕೇಂದ್ರ; ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ಲಂಡನ್ನಿನ ವೆಸ್ಟ್ ಎಂಡ್ ಕೇಂದ್ರ. ಈ ದೇಶಗಳ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆಲ್ಲ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಮುಖಮಾಡಿ ನಿಂತಿರುವುದು ಈ ಕೇಂದ್ರಗಳತ್ತ. ಈ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸು ಗಳಿಸುವುದು ಈ ವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವ ಎಲ್ಲರ ಅಂತಿಮ ಗುರಿ.

ಇಂಥ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಕೇಂದ್ರಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದ್ದು– ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದಲ್ಲಿ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗ ಉದ್ಯಮವು ಒಂದು 'ಷೋ ಬಿಸಿನೆಸ್' ಆಗಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದು ಕೂಡಾ ಆಗಲೇ. ೧೮೯೬ರ ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ 'ಥಿಯೇಟರ್ ಸಿಂಡಿಕೇಟ್' ಎಂಬ ಸಂಸ್ಥೆಯೊಂದು ಉದ್ಭವವಾಗಿದ್ದು ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ದಿಕ್ಸೂಚಿ ಎನ್ನಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದುವರೆಗೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ನಿರ್ಮಾಪಕರು ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶಕರ ನಡುವೆ ಹಂಚಿ ಹೋಗಿದ್ದ ರಂಗ ಉದ್ಯಮವನ್ನು ಈ ಸಿಂಡಿಕೇಟ್ ಒಂದು ಮಧ್ಯವರ್ತಿ ಜಾಲದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೊಳಗೆ ತರಲು ಯಶಸ್ವಿಯಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ– ಯಾವ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬಲ್ಲಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡಬೇಕು ಎನ್ನುವತನಕ ಎಲ್ಲ ನಿರ್ಧಾರಗಳೂ ಒಂದು ಸಂಸ್ಥೆಯ ಹತೋಟಿಗೆ ಬಂದವು. ಈ ಮೂಲಕ ಆಯಾ ದೇಶಗಳ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಒಂದು ಯಂತ್ರದಂತೆ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದವು; ಒಂದು ಕೇಂದ್ರದ ಸುತ್ತ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿದವು.

ಇಂಥ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದ್ದ ಅಮೆರಿಕಾದ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ ೧೯೨೦ರ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ರಂಗಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿಸಿ ಬೆಳೆಯಿತು. ಈ ದಶಕದ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇಯ ಚಟುವಟಿಕೆ ಇವತ್ತಿಗೂ ಒಂದು ದಾಖಲೆಯಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ. ಒಂದು ಅಂಕಿ ಅಂಶದ ಪ್ರಕಾರ[೨] ಈ ದಶಕದ ಉತ್ತುಂಗದಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ೨೫೦ರಿಂದ ೩೦೦ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತಂದಿತು; ಪ್ರತಿವರ್ಷ ಇದನ್ನು ಸುಮಾರು ೨.೫೦ಯಿಂದ ೩ ಲಕ್ಷ ಜನ ವೀಕ್ಷಿಸಿದರು. ಸುಮಾರು ೧೨೫ ಮಿಲಿಯ ಡಾಲರುಗಳಷ್ಟಿದ್ದ ಈ ಕಾಲದ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇಯ ವಾರ್ಷಿಕ ಆದಾಯ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಉದ್ಯಮ ಕೇಂದ್ರಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿತ್ತು; ಉಳಿದ ಯಾವುದೇ ಕಲಾಪ್ರಕಾರ ಗಳಿಸುವ ಹಣಕ್ಕಿಂತ ಹಲವಾರುಪಟ್ಟು ಅಧಿಕವಾಗಿತ್ತು.

ಆದರೆ, ಮೊದಲೇ ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ, ಈ ಆರ್ಥಿಕ ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಕೇಂದ್ರಗಳು ೧೯೩೦ರಿಂದ ಮುಂದೆ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಮೊದಲು ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಆಮೇಲೆ ಟಿವಿಗೆ ಈ ಹಣ–ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳು ವರ್ಗಾವಣೆಗೊಂಡವು. ಜತೆಗೇ, ಈ ಕೇಂದ್ರಗಳಿಂದ ನಟರು ಮತ್ತು ತಂತ್ರಜ್ಞರು ಹಾಲಿವುಡ್ಡಿಗೆ ಗುಳೇ ಹೋದರು. ಈ ಆಘಾತಗಳಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿ ಇವತ್ತಿಗೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಚೇತರಿಸಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ೧೯೫೦ರಿಂದೀಚೆಗೆ ಈ ರಂಗ ಉದ್ಯಮದ ಆರ್ಥಿಕ ಶಕ್ತಿ ಸಿನೆಮಾ ಮತ್ತು ಟಿವಿಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಕಡಿಮೆಯೇ. ಆದರೆ, ಬರಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದನ್ನೇ ನೋಡಿದರೆ ಅದರ ಒಟ್ಟೂ ಆದಾಯ ವೆಚ್ಚಗಳ ಸಿಂಹಪಾಲು ಈ ಉದ್ಯಮ ಕೇಂದ್ರಗಳಲ್ಲೇ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ನಟನಟಿಯರ ವೇತನ, ಪ್ರದರ್ಶನ ನಿರ್ಮಾಣದ ವೆಚ್ಚ, ಟಿಕೆಟ್ ಬೆಲೆ ಮೊದಲಾದ ಯಾವುದೇ ಆರ್ಥಿಕ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲೂ ಈ ಉದ್ಯಮಕೇಂದ್ರಗಳು ಉಳಿದ ರಂಗಸಂಘಟನೆಗಳಿಂದ ಹೋಲಿಸಲೂ ಆಗದಷ್ಟು ಎತ್ತರದಲ್ಲಿವೆ. ಇವತ್ತಿನ ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ತಂಡವೊಂದು ಕೆಲವು ಸಹಸ್ರ ಡಾಲರುಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನವೊಂದನ್ನು ತಯಾರಿಸಬಹುದಾದರೆ ಈಚಿನ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ ಪ್ರಯೋಗವೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಮಾಡಿದ ಒಟ್ಟು ಖರ್ಚು– ೯ ಮಿಲಿಯ ಡಾಲರುಗಳು. ಅದರಲ್ಲಿ ಕಡೆಯ ದೃಶ್ಯದ ಒಂದೇ ಸೀನರಿಗೆ ಸುಮಾರು ೨ ಲಕ್ಷ ಡಾಲರುಗಳು ಖರ್ಚಾದವಂತೆ![೩]

Brockett, Oscar. G, **Century of Innovation : A History of European & American Theatre and Drama Since 1870,** New Jersey : Prentice Hall 1973.

Brook, Peter, **The Empty Space,** Penguin Books 1972.

Brustein, Robert, **The Theatre of Revolt : an Approach to Modern Drama,** London : Methuen 1965.

Burzynski, Tadeusz & Osinski, Zbigniew, **Grotowski's Laboratory,** Warsaw : Interpress Publishers 1979.

Corti, Victor (Tr), **Antonin Artaud, Collected Works (4 Vol.s),** London : Calder and Boyars 1974.

Craig, Sandy (ed.), **Dreams & Deconstruction : Alternative Theatre in Britain,** Amberlane Press 1980.

Esslin, Martin, **Artaud,** Fontana/Collins 1976.

Esslin, Martin, **The Theatre of the Absurd,** Penguin Books 1968.

Grotowski, Jerzy, **Towards a Poor Theatre,** Methuen & Co 1969.

Hainaux, Rene (ed.), **Stage Design Throughout the World Since 1935,** New York : Theatre Arts Books 1956.

Heilpern, John, **Conference of the Birds, The Story of Peter Brook in Africa,** Penguin Books 1979.

Innes, Christopher, **Edward Gordon Graig,** Cambridge Un. Press 1983.

Jones, David Richard, **Great Directors at Work,** Un. of California Press 1986.

Little, Stuart. W, **Off Broadway - The Prophetic Theatre,** New York : Dell Publishing 1972.

Magarshack, David, **Chekov The Dramatist,** New York : Hill & Wang 1960.

Magarshack, David (Tr), **Stanislavsky on the Art of the Stage,** London : Faber & Faber 1960.

Melchinger, Siegfried, **The Concise Enpyclopedia of Modern Drama,** London : Vision Press Ltd, 1966.

Needle, Jan & Thomson, Peter, **Brecht,** Oxford : Basil Blackwell 1981.

Piscator, Erwin, **The Political Theatre,** London : Eyre Methuen 1980.

Pronko, Leonard. C, **Theatre East & West,** Un. of California Press 1967.

Quin, Arthur. H, **A History of the American Drama from the Civil War to the Present Day,** New York : Appelton 1949.

Roose - Evans, James, **Experimental Theatre - from Stanislavsky to Today,** London : Studio Vista 1970.

Schechner, Richard, **Environmental Theatre,** New York : Hawthorn Books 1973.

Schechner, Richard, **Performative Circumstances from Avant Garde to Ramlila,** Calcutta : Seagull Books 1983.

Selbourne, David, **The Making of a Mid Summer Night's Dream,** London : Methuen 1982.

Sellin, Eric, **The Dramatic Concepts of Antonin Artaud,** Un. of Chicago Press 1968.

Shank, Theodore, **American Alternative Theatre,** Macmillan 1982.

Stanislavsky, Constantin, **Building a Character,** London : Eyre Methuen 1968.

Stanislavsky, Constantin, **Creating a Role,** London : Eyre Methuen 1981.

Stanislavsky, Konstantin, **My life in Art,** Moscow : Foreign Languages Publishing House 1925.

Stanislavsky, Konstantin, **Selected Works,** Moscow : Raduga Publishers 1984.

Stanislavsky, Constantin, **Stanislavski's Legacy,** London : Eyre Methuen 1981.

Styan, J. L., **Modern Drama in Theory and Practice (3 Vol.s),** Cambridge Un. Press 1981.

Taylor, John. R, **The Angry Theatre,** New York : Hill & Wang 1969.

Vakhtangov, Moscow : Progress Publishers 1982.

Walton, J. Michael, Craig on Theatre, London : Methuen 1983.

Willet, John (Tr), Brecht on Theatre, New York : Hill and Wang 1957.

Willet, John, Expressionism, New York : McGraw Hill 1970.

Willet, John, The Theatre of Bertolt Brecht, New Direction Books 1959.

Williams, Raymond, Drama from Ibsen to Brecht, Penguin Books 1973.

೮. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ – ಭಾರತ :

ಆಚಾರ್ ಕೆ. ವಿ., ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಬೆಂಗಳೂರು : ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು ೧೯೭೬.

ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿ, ಧಾರವಾಡ : ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ೧೯೬೮.

ಆದ್ಯ ರಂಗಾಚಾರ್ಯ, ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಂಪರೆ : ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಅದರ ಛಾಯೆ, ಮೈಸೂರು : ಕವಿಶೈಲ ೧೯೮೬.

ಎನ್ಕೆ, ಶ್ರೀ ಗರೂಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು, ಬೆಂಗಳೂರು : ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ೧೯೭೦.

ಎನ್ಕೆ ಕುಲಕರ್ಣಿ, ಶ್ರೀರಂಗ, ನವದೆಹಲಿ : ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ೧೯೮೯.

ಕಣವಿ ಮಹಾದೇವ, ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತರಾಯರು, ಧಾರವಾಡ : ಕರ್ನಾಟಕ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ೧೯೭೬.

ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ, ವಿಮರ್ಶೆಯ ವಿನಯ–ನಾಟಕ, ಧಾರವಾಡ : ಮನೋಹರ ಗ್ರಂಥಮಾಲಾ ೧೯೮೫.

ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಕೆ. ಡಿ. ಮತ್ತು ಜೋಶಿ ಜಿ. ಬಿ. (ಸಂ), ವಾಸುದೇವ ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ಬಾಗಲಕೋಟೆ : ವಾಸುದೇವ ವಿನೋದಿನಿ ನಾಟ್ಯಸಭೆ ೧೯೬೪.

ಕೃಷ್ಣರಾಯ ಅ. ನ. (ಸಂ), ಭಾರತೀಯ ಕಲಾದರ್ಶನ, ಬೆಂಗಳೂರು : ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ೧೯೬೪.

ಗಿರಡ್ಡಿ ಗೋವಿಂದರಾಜ, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ, ಹೆಗ್ಗೋಡು : ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ೧೯೮೯.

ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣ, ಕಲೆಯೇ ಕಾಯಕ (ಆತ್ಮಕಥೆ), ಮೈಸೂರು : ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ ೧೯೬೭.

ಚನ್ನಪ್ಪ ಬಿ. ಎನ್., ನಾಟಕರತ್ನ ಗುಬ್ಬಿ ವೀರಣ್ಣ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ೧೯೮೨.

ಜೋಶಿ, ಜಿ. ಬಿ. (ಸಂ), ಮನ್ವಂತರ–ನಾಟಕಾಂಕ, ಧಾರವಾಡ : ಮನ್ವಂತರ ಪ್ರಕಾಶನ ೧೯೬೭.

ಜೋಳದರಾಶಿ ದೊಡ್ಡನಗೌಡ, ನಾಟ್ಯಕಲಾಪ್ರಪೂರ್ಣ ಟಿ. ರಾಘವರು, ಬೆಂಗಳೂರು : ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ೧೯೭೨.

ಡಿ. ವಿ. ಜಿ., ಕಲೋಪಾಸಕರು, ಮೈಸೂರು : ಕಾವ್ಯಾಲಯ ೧೯೭೦.

ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ ಬಿ., ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ನಡೆದು ಬಂದ ದಾರಿ, ಬೆಂಗಳೂರು : ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ ೧೯೮೩.

ಪ್ರಸನ್ನ, ನಾಟಕ – ರಂಗಕೃತಿ, ಹೆಗ್ಗೋಡು : ಅಕ್ಷರ ಪ್ರಕಾಶನ ೧೯೮೫.

ಮರಿರಾವ್ ಎಂ. ಜಿ., ಎ. ವಿ. ವರದಾಚಾರ್ಯ, ಬೆಂಗಳೂರು : ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು ೧೯೭೭.

ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ., ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ಬೆಂಗಳೂರು : ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್ ಪ್ರಕಾಶನ ೧೯೮೩.

ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಕೆ. (ಸಂ), ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ : ವಿಮರ್ಶೆ, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ೧೯೭೮.

ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರು, ಬೆಂಗಳೂರು : ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ ಟ್ರಸ್ಟ್ ೧೯೩೫.

ರಾಮನಾಥ್ ಎಚ್. ಕೆ., ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸ, ಮೈಸೂರು : ಅಭಿನಯ ಪ್ರಕಾಶನ ೧೯೯೦.

ರಂಗನಾಥ ಎಚ್. ಕೆ., ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಕಲೆ, ಬೆಂಗಳೂರು : ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ೧೯೭೨.

ರಂಗನಾಥ ಎಚ್. ಕೆ., ಕರ್ನಾಟಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ಮೈಸೂರು : ಸುರುಚಿ ಪ್ರಕಾಶನ ೧೯೭೮.

ರಂಗನಾಥ ಎಚ್. ಕೆ., ಬಣ್ಣ ಬೆಳಕು, ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ೧೯೭೪.

ಹಲವಾರು ರೀತಿಯ ಪರ್ಯಾಯ ಮತ್ತು ಬಂಡಾಯ ಸಂಘಟನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿವೆ. ೧೮೮೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಸ್ವತಂತ್ರ ರಂಗತಂಡಗಳ ಚಳುವಳಿಯೇ ಇಂಥ ಪರ್ಯಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದು– ಎಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ಗುರುತಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಎರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿದ ಈ ಚಳುವಳಿ ಮಹತ್ವದ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಆಸರೆಯಾಯಿತು. ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೆ ಈ ಚಳುವಳಿಯೂ ಎದುರಿಸಿದ ಮೊದಲನೆಯ ಆಘಾತ– ೧೯೨೯ರ ಆರ್ಥಿಕ ಕುಸಿತ. ಈ ಕುಸಿತದಿಂದ ಚೇತರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಕ್ಕೆ ಈ ಚಳುವಳಿಗೆ ಸರ್ಕಾರ ಸಹಾಯ ಮಾಡಬೇಕಾಯಿತು; ಯುರೋಪು ಮತ್ತು ಅಮೆರಿಕಾದ ಆಧುನಿಕ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸರ್ಕಾರವು ರಂಗ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಪೋಷಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದು ಇಲ್ಲಿಂದಲೇ.

ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಬಳಿಕ ಈ ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಎರಡನೆಯ ಆಘಾತಕ್ಕೆ ಮುಖಾಮುಖಿ ಯಾಯಿತು. ಒಂದು ಕಡೆ ಯುದ್ಧದ ಆರ್ಥಿಕ ವಿನಾಶ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೂ ನಡೆದ ಪೈಪೋಟಿ– ಈ ಇಕ್ಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗೆ ಭವಿಷ್ಯ ಕಾಣದಂತಾ ಯಿತು. ಈ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಪಾರಾಗಿದ್ದು ಎರಡು ಮಾರ್ಗಗಳಿಂದ. ಒಂದು ಕಡೆ– ಸರ್ಕಾರವು ಆಯ್ದ ನಾಟಕತಂಡಗಳನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸುವ ಮೂಲಕ ಅಥವಾ ಹೊಸ ಪರ್ಯಾಯ ಕೇಂದ್ರಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಮೂಲಕ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನೆರವಿಗೆ ಬಂತು. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ– ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗತಂಡಗಳು ತಮ್ಮ ಸ್ವರೂಪ–ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನೇ ರೂಪಾಂತರಿಸಿಕೊಂಡು ರಂಗ ಉದ್ಯಮ ಹಾಗೂ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಂದ ಭಿನ್ನ ವಾದವು. ಈ ಎರಡು ಮಾದರಿಯ ಉದ್ಯಮೇತರ ತಂಡಗಳು ಇವತ್ತಿಗೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಉಳಿದಿವೆ. ಒಂದು ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಸರ್ಕಾರ ಅಥವಾ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಂದ ಪೋಷಿತವಾದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು, ರೆಪರ್ಟರಿಗಳು, ಸ್ಥಳೀಯ ತಂಡಗಳು ಇವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಗುಂಪು–ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಆಫ್ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ ಮತ್ತು ಆಫ್ ಆಫ್ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ ಎಂದೂ ಇಂಗ್ಲಂಡಿನಲ್ಲಿ ಫ್ರಿಂಜ್ ತಂಡಗಳೆಂದೂ ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ಕಿರುತಂಡಗಳು.

ಮೊದಲನೆಯ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುವ ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಮುಖ ಹೆಸರುಗಳೆಂದರೆ– ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ರಾಯಲ್ ಷೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ಕಂಪೆನಿ ಮತ್ತು ನ್ಯಾಶನಲ್ ಥಿಯೇಟರುಗಳು; ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಕಾಮೆಡಿ ಫ್ರಾಂಕಾಯ್ಸ್ ಮತ್ತು ಥೇಟರ್ ನ್ಯಾಶನಲ್ ಪಾಪ್ಯುಲಾರ್; ಜರ್ಮನಿಯ ಬರ್ಲಿನರ್ ಎನ್‌ಸಾಂಬಲ್; ಅಮೆರಿಕಾದ ಪಬ್ಲಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್, ಅರೆನಾ ಸ್ಟೇಜ್, ಗಥ್ರೀ ಥಿಯೇಟರ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಇತ್ಯಾದಿಗಳು. ಲಾಭದ ಉದ್ದೇಶವಿಲ್ಲದ ಈ ಎಲ್ಲ ವೃತ್ತಿತಂಡಗಳೂ ಆಯಾ ದೇಶದ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ದ್ವಿಮುಖ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ– ರಾಯಲ್ ಷೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ಕಂಪೆನಿ ೧೯೬೦ರಿಂದೀಚೆಗೆ ಷೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳ ಹೊಸ ಪ್ರದರ್ಶನ ಶೈಲಿಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿದ; ಷೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರನನ್ನು ಪುನರ್ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸಿದೆ. ಇದೇ ತಂಡದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ವಿಭಾಗ ತೀರಾ ಹೊಸ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನೂ, ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ತಂದಿದೆ. ಷೇಕ್‌ಸ್ಪಿಯರ್ ಕಂಪೆನಿಯೂ ಸೇರಿ ಈ ಎಲ್ಲ ತಂಡಗಳಿಗೂ ಒಂದು ಖಾಯಂ ನೆಲೆಯಿದೆ; ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ವಿವಿಧ ಮಾದರಿಯ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿವೆ. ಪ್ರಯೋಗ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸವಲತ್ತುಗಳು ಇಲ್ಲಿವೆ. ನಿರ್ದೇಶಕ – ವಿನ್ಯಾಸಕಾರ – ತಂತ್ರಜ್ಞರ ತಂಡಗಳೂ ಇದರೊಂದಿಗಿವೆ. ನಟನಟಿಯರನ್ನು ಮಾತ್ರ ಈ ತಂಡಗಳು ಆಯಾ ನಾಟಕದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ನೇಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಇಂಥ ತಂಡಗಳು ಅತ್ತ ಸಮೂಹರಂಜನೆಗೂ ಹೋಗದೇ, ಇತ್ತ ತೀರಾ ಸೀಮಿತ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೂ ಕೈಹಾಕದೇ ಮಧ್ಯಮಾರ್ಗದ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಪೋಷಿಸುತ್ತಿವೆ.

ಇನ್ನು ಎರಡನೆಯ ಮಾದರಿಯ ತಂಡಗಳು– ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದಿಶ್ಯಗಳನ್ನು ಎದುರಿಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಪುಟ್ಟ ಪುಟ್ಟ ಸಂಘಟನೆಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಮಾದರಿಯ ಸಾಂಸ್ಥಿಕ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿವೆ; ಭಿನ್ನ ಉದ್ದೇಶಗಳಿವೆ. ಈ ವೈವಿಧ್ಯ ಗೊತ್ತಾಗಲಿಕ್ಕೆಂದು ಕೆಲವೇ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಸರಿಸ ಬಹುದು. ಒಂದು– ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತ ರಂಗತಂಡಗಳು: ಅಮೆರಿಕಾದ ಕಪ್ಪು ಜನರ ನಾಟಕತಂಡಗಳು, ಮೆಕ್ಸಿಕನ್ ತಂಡಗಳು, ಇಂಗ್ಲಂಡಿನ ಏಶಿಯನ್ ನಾಟಕ ತಂಡಗಳು ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರುವಂಥವು. ಆಯಾ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತ ಸಮುದಾಯಗಳ ಅನುಭವ–ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ಈ ತಂಡಗಳು ಆ ಗುಂಪಿಗೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರಂಗಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನಗಳನ್ನೂ ಹುಡುಕುತ್ತವೆ. ಎರಡು– ರಾಜಕೀಯ ರಂಗತಂಡಗಳು: ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಹೊರಗೆ ನಾಟಕವಾಡುವ ಇಂಥ ತಂಡಗಳಿಗೆ ಅಮೆರಿಕಾದ ಬ್ರೆಡ್ ಎಂಡ್ ಪಪೆಟ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಉದಾಹರಣೆ. ವಿಯೆಟ್ನಾಂ ಯುದ್ಧದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ತಂಡದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ತಮ್ಮ ವಸ್ತು–ತಂತ್ರಗಳಿಂದ ಜಗತ್ತಿನ ಗಮನ ಸೆಳೆದಿದ್ದವು. ಮೂರು– ಸ್ತ್ರೀವಾದಿ ನಾಟಕತಂಡ ಗಳು, ಸಲಿಂಗವಾದಿ ಗುಂಪುಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಬಂಡಾಯ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಎಗ್ಗಿಲ್ಲದೆ ಘೋಷಿಸುವ ತಂಡಗಳು ಇವು. ಇವತ್ತಿನ ಯುರೋಪು ಅಮೆರಿಕಾದ

ಪರ್ಯಾಯ ತಂಡಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶದ ತಂಡಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಗಣನೀಯವಾದದ್ದು.

ಇಂಥ ತಂಡಗಳಲ್ಲೇ ಕಾಣಸಿಗುವ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಧಾನ ಮಾದರಿ– ಇಂಥ ಎಲ್ಲ ಬಂಡಾಯದ ಉದ್ದೇಶಗಳನ್ನೂ ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡ ಮತ್ತು ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗ ಸಂವಹನೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನೇ ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಲಾತ್ಮಕ ತಂಡಗಳು. ಪೋಲೆಂಡಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಿರ್ದೇಶಕ ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಥಿಯೇಟರ್ ಲ್ಯಾಬೋರೇಟರಿ, ತಂಡದ ನಟರೆಲ್ಲ ಒಂದೇ ಕುಟುಂಬದಂತೆ ಬದುಕಿದ ಅಮೆರಿಕಾದ ಲಿವಿಂಗ್ ಥಿಯೇಟರ್, ಹಲವು ಹತ್ತು ದೇಶದ ನಟನಟಿಯರನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಪೀಟರ್‌ಬ್ರೂಕನ ಇಂಟರ್‌ನ್ಯಾಶನಲ್ ಸೆಂಟರ್, ಹೊಸ ರಂಗಸ್ಥಳ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ರಿಚಾರ್ಡ್ ಷೆಖ್ನರನ ಪರ್ಫಾರ್ಮೆನ್ಸ್ ಗ್ರೂಪ್ ಇವೆಲ್ಲ ಇಂಥ ತಂಡಗಳಿಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗಚಳುವಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟ ತಂಡಗಳು ಇವು.



೬.೩೨. ಅಮೆರಿಕಾದ ಬ್ರೆಡ್ ಎಂಡ್ ಪಪೆಟ್ ಥಿಯೇಟರ್ ತಂಡವು ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಬೀದಿನಾಟಕದ ಒಂದು ಬೃಹತ್ ಬೊಂಬೆ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಭಿನ್ನಮಾದರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಂಚಿಹೋಗಿರುವ ಈ ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗೆ ಸಮಾನವಾದ – ಸಮಾನಾಂತರವಾದ ಕಾಳಜಿಗಳೇನಾದರೂ ಇದ್ದಾವೆಯೆ? ಇವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗ, ರಂಗಕಲ್ಪನೆ ಮತ್ತು ಮೀಮಾಂಸೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೇನಾದರೂ ಕಾಣುತ್ತವೆಯೆ? ಈ ಎಲ್ಲ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಉದ್ಯಮರಂಗಭೂಮಿಗಿಂತ ಯಾವೆಲ್ಲ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿವೆ? – ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳತ್ತ ನಾವೀಗ ತಿರುಗಬೇಕು.

ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗಮೀಮಾಂಸೆ – ಆರ್ತೋ

೧೯೬೦ರಿಂದೀಚಿನ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಮೇಲೆ ಆತ್ಯಂತಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದವನು ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಒಂದು ಸ್ಥೂಲ ಮೀಮಾಂಸೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನೆರವಾದವನು– ಫ್ರಾನ್ಸಿನ ಆಂತೋನಿನ್ ಆರ್ತೋ (೧೮೯೬–೧೯೪೮). ೧೯೨೦–೩೦ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲನಾಗಿದ್ದ ಈತ ತನ್ನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅಪ್ರಸಿದ್ಧನಾಗಿಯೇ ಉಳಿದ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಈತ ಹುಚ್ಚುಪ್ರವಾದಿಯ ಹಾಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾನೆ; ಹಲವು ಬಾರಿ ಹುಚ್ಚಾಸ್ಪತ್ರೆಯ ವಾಸವನ್ನೂ ಅನುಭವಿಸಿದ್ದಾನೆ. ೧೯೬೫ರವರೆಗೂ ಹೆಚ್ಚೂಕಮ್ಮಿ ಅಜ್ಞಾತವಾಗಿದ್ದ ಈತನ ಬರಹಗಳು ಆಮೇಲೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಅನುಯಾಯಿಗಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಆರ್ತೋ ತನ್ನ ರಂಗಕರ್ಮವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದು ೧೯೨೦ರ ಪ್ಯಾರಿಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ; ಆತನ ಮೇಲೆ ಗಾಢವಾಗಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದ ಪ್ರಭಾವ ಸರ್ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ಪಂಥದ್ದು. ೧೯೨೬ರಲ್ಲಿ ಆತ ಥಿಯೇಟರ್ ಆಲ್‌ಫ್ರೆಡ್ ಜಾರಿ ಎಂಬ ಸಂಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಅಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿವಾದಾತ್ಮಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ. ಆದರೆ, ಆತನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮತ್ತು ಅಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಚಿಂತನೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆತ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗದಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಹಾಗಾಗಿ ಆತ ಕಟುವಾಗಿದ್ದ, ಕಹಿಯಾಗಿದ್ದ, ಇಡೀ ಆಧುನಿಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಆತನಿಗೆ ಅಸಹ್ಯವಿತ್ತು. ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಇಡಿಯ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯವು ಸಾಮಾಜಿಕ– ಮನೋವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಬೊಗಳೆಯೆಂದೂ ಈ ಇಡೀ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತರ್ಯದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಆತ ಭಾವಿಸಿದ್ದ. ತನ್ನ ಒಂದು ಕಾಗದದಲ್ಲಿ ಆತ, ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಕಾಮೆಡಿ ಫ್ರಾಂಕಾಯ್ಸ್ ತಂಡದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರಿಗೆ ಹೀಗೆ ಉಗಿದಿದ್ದಾನೆ:

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ – ಆಧುನಿಕ

ಎ ಡಾಲ್ಸ್ ಹೌಸ್ (ಇಬ್ಸೆನ್)*
ವೈಲ್ಡ್ ಡಕ್ (ಇಬ್ಸೆನ್)
ವೀವರ್ಸ್ (ಹಾಪ್ಟ್‌ಮನ್)
ಲೋಯರ್ ಡೆಪ್ತ್ಸ್ (ಗಾರ್ಕಿ)
ಮಿಸ್. ಜ್ಯೂಲಿ (ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್)*
ತ್ರೀ ಸಿಸ್ಟರ್ಸ್ (ಚೆಕಾಫ್)
ಚೆರ‍್ರಿ ಆರ್ಚರ್ಡ್ (ಚೆಕಾಫ್)*
ಪಿಗ್‌ಮೆಲಿಯನ್ (ಬರ್ನಾರ್ಡ್ ಷಾ)*
ಪೆಲಿಯಸ್ ಎಂಡ್ ಮೆಲಿಸಾಂದೆ (ಮೆಟರ್‌ಲಿಂಕ್)
ಸಿಕ್ಸ್ ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್ಸ್ ಇನ್ ಸರ್ಚ್ ಆಫ್ ಎನ್ ಆಥರ್ (ಪಿರಾಂಡೆಲೊ)
ಬ್ಲಡ್ ವೆಡಿಂಗ್ (ಲೋರ್ಕಾ)
ಆ್ಯಡಿಂಗ್ ಮಷೀನ್ (ಎಲ್ಮರ್ ರೈಸ್)
ಕಕೇಸಿಯನ್ ಚಾಕ್ ಸರ್ಕಲ್ (ಬ್ರೆಕ್ಟ್)*
ತ್ರೀ ಪೆನ್ನಿ ಒಪೆರಾ (ಬ್ರೆಕ್ಟ್)*
ಡೆತ್ ಆಫ್ ಎ ಸೇಲ್ಸ್‌ಮನ್ (ಮಿಲ್ಲರ್)
ಕಾಲಿಗುಲ (ಕಾಮೂ)*
ಫ್ಲೈಸ್ (ಸಾರ್ತ್ರೆ)
ಗ್ಲಾಸ್ ಮೆನೇಜರಿ (ಟೆನಿಸಿ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್)*
ಲಾಂಗ್ ಡೇಸ್ ಜರ್ನಿ ಇಂಟು ದಿ ನೈಟ್ (ಓನೀಲ್)
ಉಬುರಾಯ್ (ಜಾರಿ)
ರೈಡರ್ಸ್ ಟು ದ ಸೀ (ಸಿಂಜ್)*
ವೈಟಿಂಗ್ ಫಾರ್ ಗಾಡೋ (ಬೆಕೆಟ್)*
ಛೇರ್ಸ್ (ಅಯನೆಸ್ಕೊ)
ಬರ್ತ್‌ಡೇ ಪಾರ್ಟಿ (ಪಿಂಟರ್)
ದ ಬಂಡಲ್ (ಬಾಂಡ್)
ಮರಾತ್/ಸಾದ್ (ವೀಸ್)
ಫೈರ್ ರೈಸರ್ಸ್ (ಫ್ರಿಶ್)
ದ ವಿಸಿಟ್ (ಡ್ಯುರೆನ್‌ಮಟ್)

ಪ್ರಾಚೀನ – ಭಾರತ

ಊರುಭಂಗ (ಭಾಸ)*
ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕ (ಭಾಸ)*
ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತಾ (ಭಾಸ)*
ಅಭಿಜ್ಞಾನ-ಶಾಕುಂತಲ (ಕಾಲಿದಾಸ)*
ಮಾಲವಿಕಾಗ್ನಿಮಿತ್ರ (ಕಾಲಿದಾಸ)*
ಮೃಚ್ಛಕಟಿಕ (ಶೂದ್ರಕ)*
ಮುದ್ರಾರಾಕ್ಷಸ (ವಿಶಾಖದತ್ತ)*
ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ (ಭವಭೂತಿ)*
ಭಗವದಜ್ಜುಕೀಯ (ಬೋಧಾಯನ)*
ಉಭಯಾಭಿಸಾರಿಕಾ (ಅಜ್ಞಾತ)

ಆಧುನಿಕ – ಭಾರತ

ಮುಕ್ತಧಾರಾ (ಠಾಕೂರ್)*
ರಕ್ತ ಕರಬೀ (ಠಾಕೂರ್)*
ಡಾಕ್ ಘರ್ (ಠಾಕೂರ್)*
ಚಂದ್ರಗುಪ್ತ (ಜಯಶಂಕರ ಪ್ರಸಾದ್)*
ಅಂಧೇರ್ ನಗರಿ (ಭರತೇಂದು)
ಸಂಗೀತ ಶಾಕುಂತಲ (ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ್)
ಷಾಜಹಾನ್ (ಡಿ. ಎಲ್. ರಾಯ್)*
ಎಕಚ್‌ಪ್ಯಾಲಾ (ಗಡಕರಿ)
ಅಂಧಯುಗ (ಧರ್ಮವೀರ ಭಾರತಿ)*
ಆಷಾಡ್ ಕಾ ಏಕ್ ದಿನ್ (ಮೋಹನ್ ರಾಕೇಶ್)*
ಏವಂ ಇಂದ್ರಜಿತ್ (ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್)*
ಶಾಂತತಾ ಕೋರ್ಟ್ ಚಾಲೂ ಆಹೆ (ತೆಂಡೂಲ್ಕರ್)
ಘಾಸೀರಾಮ್ ಕೊತ್ವಾಲ್ (ತೆಂಡೂಲ್ಕರ್)*
ಚರಣದಾಸ ಚೋರ್ (ಹಬೀಬ್ ತನ್ವೀರ್)

ಕನ್ನಡ

ಸದಾರಮೆ (ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿಶಾಸ್ತ್ರಿ)
ಎಚ್ಚಮನಾಯಕ (ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ)
ದೇವದಾಸಿ (ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ)
ರಕ್ತರಾತ್ರಿ (ಕಂದಗಲ್ ಹನುಮಂತರಾವ್)
ವಿಗಡವಿಕ್ರಮರಾಯ (ಸಂಸ)
ಬೆಟ್ಟದ ಅರಸು (ಸಂಸ)
ಕಾಕನಕೋಟೆ (ಮಾಸ್ತಿ)
ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ (ಬಿ. ಎಂ. ಶ್ರೀ.)
ಪೋಲಿಕಿಟ್ಟಿ (ಕೈಲಾಸಂ)
ಹರಿಜನ್ವಾರ (ಶ್ರೀರಂಗ)
ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ (ಪುತಿನ)
ಕದಡಿದ ನೀರು (ಜಿ. ಬಿ. ಜೋಶಿ)
ತುಘಲಕ್ (ಕಾರ್ನಾಡ)
ಹಯವದನ (ಕಾರ್ನಾಡ)
ಸಂಕ್ರಾಂತಿ (ಲಂಕೇಶ)
ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ (ಕಂಬಾರ)
ಸಾಂಬಶಿವ ಪ್ರಹಸನ (ಕಂಬಾರ)

ಅನುಬಂಧ
೩

ವಿಷಯಸೂಚಿ

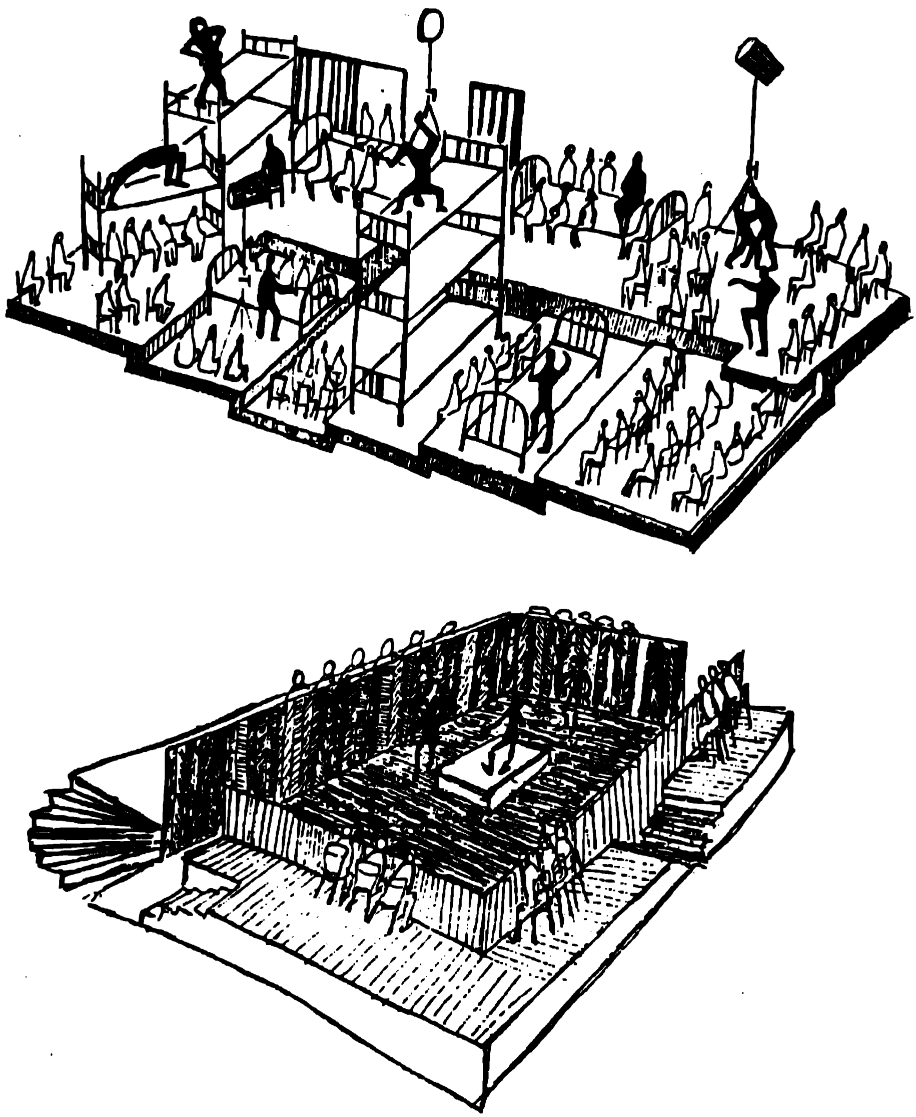
ಈ ವಿಷಯಸೂಚಿಯು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕೃತಿಗಳನ್ನು ಓರೆ ಅಕ್ಷರದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಲಾಗಿದೆ; ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿನಾಮಗಳನ್ನು ದ್ವಿತೀಯ ನಾಮದಲ್ಲೂ ಉಳಿದವನ್ನು ಪ್ರಥಮನಾಮದಲ್ಲೂ ಪಟ್ಟಿಮಾಡಲಾಗಿದೆ.

ಅಕ್ಷೀಬೇಗೋಷ್ಟ ೩೦೬
ಅಂಕಲ್ ವಾನ್ಯಾ ೨೨೫, ೨೩೩
ಅಂಕಿಯಾನಾಟ ೧೫೭, ೧೫೯, ೧೭೦
ಅಂಗಾರ್ ೩೧೨
ಅಚಲಾಯತನ ೩೧೯
ಅಜಾತಶತ್ರು ೨೯೬
ಅಜೇಯ ವಿಯೆಟ್ನಾಂ ೩೧೨
ಅಟ್ಟಪ್ರಕಾರಂ ೧೫೬
ಅಡಮೋವ್, ಆರ್ಥರ್ ೨೭೫
ಅಣ್ಣಾಸಾಹೇಬ ಕಿರ್ಲೋಸ್ಕರ್
೨೮೩, ೨೮೬, ೨೯೫
ಅನಂತಮೂರ್ತಿ ಯು. ಆರ್. ೩೪೧
ಅನುಕ್ರಮ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ೨೪೩
ಅಂತರ್‌ಸಂಸ್ಕೃತಿವಾದ ೨೭೦–೨೭೧
ಅಂತ್ವಾ, ಆಂದ್ರೆ ೨೨೧-೨೨೩
ಅಂಧಯುಗ ೩೨೧
ಅಪ್ಪಿಯಾ, ಅಡಾಲ್ಫ್ ೨೪೦, ೨೪೧, ೨೪೩
ಅಬ್ಬಾಸ್ ಕೆ. ಎ. ೩೦೬
ಅಭಿಜ್ಞಾನ ಶಾಕುಂತಲ ೭೪, ೭೫, ೭೬,
೭೮, ೨೩೯, ೨೯೫, ೩೨೯, ೩೩೮
ಅಭಿನಯ ದರ್ಪಣ ೧೨
ಅಭಿನವಗುಪ್ತ ೬೮, ೧೪೫
ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಂಥ ೨೩೮, ೨೪೮
ಅಭಿಷೇಕ ನಾಟಕ ೧೫೧, ೧೫೬
ಅಮೃತಲಾಲ್ ಬಸು ೨೮೬, ೨೯೬
ಅಮೆಚೂರ್ ಡ್ರಮಾಟಿಕ್
ಅಸೋಸಿಯೇಶನ್ ೩೦೪, ೩೨೯
ಅಂಬಲವಾಸಿ ೧೪೭, ೧೬೨
ಅಂಬಾಪ್ರಸಾದಿತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ೩೨೮
ಅಮ್ಮಾವ್ರ *ಗಂಡ* ೩೩೯
ಅಯನೆಸ್ಕೋ, ಯುಜೀನ್ ೨೭೫
ಅರಿಯಾಸ್ಟೋ ೯೮
ಅರಿಸ್ಟಾಟಲ್ ೪೦, ೪೧–೪೨, ೭೬, ೯೨,
೯೮, ೧೦೬, ೨೫೫
ಅರಿಸ್ಟೋಫೇನ್ಸ್ ೩೯–೪೦
ಅರೆನಾಸ್ಟೇಜ್ ೨೬೨
ಅರ್ಥೋಪಕ್ಷೇಪ ೬೮, ೭೫, ೭೬
ಅರ್ಧೇಂದು ಮುಸ್ತಫಿ ೨೮೬
ಅವತಾರಮ್ ೧೬೧
ಅಶ್ವಘೋಷ ೫೯
ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನ್ ೩೩೯
ಅಸಂಗತ ನಾಟಕ ೨೭೪, ೨೭೫,
೩೨೦, ೩೪೧
ಅಸ್ತಿತ್ವವಾದಿ ನಾಟಕ ೨೭೩, ೨೭೪
ಆಕ್ಟರ್ಸ್ ಸ್ಟುಡಿಯೋ ೨೭೩
ಆಗ್ರಾಬಜಾರ್ ೩೧೬
ಆಘಾ ಹಶ್ರ್ ಕಾಶ್ಮೀರಿ ೨೯೫, ೨೯೬
ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯ ೭೦, ೭೧, ೧೪೫,
೧೫೪, ೧೬೭
ಆಟ್‌ವೇ ೧೩೭
ಆತ್ರೆ ಪಿ. ಕೆ. ೩೨೦
ಆದ್ಯರಂಗಾಚಾರ್ಯ ೧೩, ೩೩೧, ೩೩೨,
೩೩೬, ೩೪೦
ಆಧೇ ಅಧೂರೆ ೩೨೧
ಆಂಡ್ರೊಮಕ್ ೧೦೮
ಆಫ್ ಆಫ್ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ ೨೬೨, ೨೬೯
ಆಫ್ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ ೨೬೨
ಆ ಮನಿ ೩೪೧
ಆರ್ಕಿಟೆಕ್ಚುರಾ ೯೮
ಆರ್ತೋ, ಆಂಟೋನಿನ್ ೨೬೩–೨೬೫,
೨೬೭, ೨೬೮, ೨೭೦
ಆಲಿವರ್, ಲಾರೆನ್ಸ್ ೧೨೧
ಆಲ್ಕೆಮಿಸ್ಟ್ ೧೨೪
ಆಶ್ಚರ್ಯಚೂಡಾಮಣಿ ೧೫೬
ಆಷಾಡ್ ಕಾ ಏಕ್ ದಿನ್ ೩೨೧
ಆಸ್ಟ್ರೋವ್‌ಸ್ಕಿ ೨೨೩, ೨೩೨
ಆಹಾರ್ಯ ಅಭಿನಯ ೭೦–೭೩, ೧೪೫,
೧೫೪, ೧೫೫, ೧೫೬, ೧೬೭, ೧೭೧

ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನ
೩೦೨, ೩೩೬, ೩೩೮
ಇಂಟರ್ ಕಲ್ಚರಲಿಸಂ ೨೭೦–೨೭೧
ಇಂಟರ್‌ನ್ಯಾಶನಲ್ ಸೆಂಟರ್
೨೬೩, ೨೬೭
ಇಂಟರ್‌ಲ್ಯೂಡ್ ೯೪, ೧೧೨–೧೧೩
ಇಂಡಿಪೆಂಡೆಂಟ್ ಥಿಯೇಟರ್ ೨೨೩
ಇಂಡಿಯನ್ ನ್ಯಾಶನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್
೩೧೦
ಇಂದ್ರಸಭಾ ೧೮೫, ೨೮೨, ೨೯೨, ೨೯೫
ಇನ್‌ಸ್ಪೆಕ್ಟರ್ ಜನರಲ್ ೨೪೬, ೨೪೭
ಇಪ್ಟಾ – ಇಂಡಿಯನ್ ಪೀಪಲ್ಸ್
ಥಿಯೇಟರ್ ಅಸೋಸಿಯೇಶನ್
೩೦೫–೩೦೭, ೩೩೪
ಇಬ್ರಾಹಿಂ ಅಲ್ಕಾಜಿ ೩೧೦, ೩೧೧, ೩೩೨
ಇಬ್ಸೆನ್, ಹೆನ್ರಿಕ್ ೨೨೧, ೨೨೨,
೨೨೮–೨೩೦, ೨೩೧, ೨೩೨, ೨೩೪,
೨೪೫, ೨೫೨, ೨೭೩, ೩೦೫
ಇಂಪ್ರೆಶನಿಸಮ್ ೨೧೮, ೨೩೨,
೨೩೪, ೨೩೭
ಇವಾನೋವ್ ೨೩೨
ಇವಿಟಾ ೨೬೨

ಈಚಲಕರಂಜಿ ನಾಟಕಮಂಡಳಿ ೩೨೫
ಈಡಿಪಸ್ ೩೯, ೨೪೪, ೩೦೮, ೩೦೯,
೩೧೬, ೩೩೨
ಈಥರೇಜ್ ೧೩೭
ಈಶ್ವರಚಂದರ್ ನಂದಾ ೩೨೦

ಉತ್ತರರಾಮಚರಿತ ೧೩, ೭೯–೮೦
ಉತ್ಪಲದತ್ ೩೧೨, ೩೧೩, ೩೨೨, ೩೩೨



೬.೩೩. ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಬಳಕೆಯಾದ ಎರಡು ರಂಗವಿನ್ಯಾಸದ ಮಾದರಿಗಳು. ಮೇಲಿನದು ಕೋರ್ಡಿಯನ್ ಎಂಬ ನಾಟಕದ್ದು; ಕೆಳಗಿನದು ಕಾನ್‌ಸ್ಟಂಟ್ ಪ್ರಿನ್ಸ್ ನಾಟಕದ್ದು. ಪ್ರತಿವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲೂ ಕಪ್ಪು ಆಕೃತಿಗಳು – ನಟರು; ಬಿಳಿಯ ಆಕೃತಿಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು.

ಇಲ್ಲಿ ನಟ ಪಾತ್ರಕ್ಕೊಂದು ವೇಷ ಧರಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ಪ್ರಸಾಧನವನ್ನಂತೂ ಬಳಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ತನ್ನ ಚಹರೆ-ಭಂಗಿಗಳ ಮೂಲಕ, ಮುಖದ ಸ್ನಾಯುಗಳ ನಿಖರ ನಿಯಂತ್ರಣದ ಮೂಲಕ, ಧ್ವನಿ ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಬಳಕೆಯ ಮೂಲಕ ಆತ ಪಾತ್ರವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ನಟನಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ, ನಟ-ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಡುವೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುವಂತಹ ಆವರಣವೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದರೆ ಸಾಕು.

ಹೀಗೆ, ಎಲ್ಲ ರಂಗಾಂಶಗಳ ಸಂವಹನೆಯ ಕೆಲಸವನ್ನೂ ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ ನಟನಿಗೇ ವಹಿಸಿಬಿಡುವುದರಿಂದ, ಈ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟರಿಗೆ ಅದ್ಭುತವಾದ ಶರೀರ-ಶಾರೀರ ಸಿದ್ಧತೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು, ಸರ್ಕಸ್ಸಿನ ಪ್ರದರ್ಶಕರಿಗಿರುವಂತಹ ತಯಾರಿಯೂ ಅಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ನಟನ ದೇಹ-ಧ್ವನಿ-ಮನಸ್ಸುಗಳು ಭಿನ್ನಭಿನ್ನವಾದ ಘಟಕಗಳಲ್ಲ. ಈ ಮೂರೂ ಸೇರಿರುವ ಒಟ್ಟೂ ನಟನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೇ ಸಂವಹನೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ ಸೂಚಿಸುವ 'ಶಿಕ್ಷಣಕ್ರಮ' ಎಲ್ಲ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅಭಿನಯ ಮಾರ್ಗಗಳಿಗಿಂತ ಬೇರೆಯಾದದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ನಟ 'ಕಲಿಯಬೇಕಾದದ್ದು' ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಆತ, ತನ್ನ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಆವರಣದಿಂದಾಗಿ ಕಳೆದುಕೊಂಡ ದೇಹ-ಧ್ವನಿ-ಮನಸ್ಸು-ಆತ್ಮಗಳ ಏಕತೆಯನ್ನು ಪುನಃ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ನಿರ್ಮಿತವಾದ ಅಡೆತಡೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಈ ನಟನಲ್ಲಿ ಸ್ಫುರಿಸುವ ಯಾವುದೇ ಅನುಭವವು ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ದೇಹ-ಧ್ವನಿ-ಮನಸ್ಸು-ಆತ್ಮಗಳೆಲ್ಲದರ ಸ್ತರಗಳಲ್ಲೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕು. ಅರ್ಥಾತ್, ಭೌತಿಕ ಮತ್ತು ಪಾರಭೌತಿಕ ಸೀಮೆಗಳ ನಡುವಿನ ಗೆರೆ ಅಳಿಸಿಹೋಗಬೇಕು.

ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಯೋಗ- ಕಾನ್‌ಸ್ಟಂಟ್ ಪ್ರಿನ್ಸ್- ಇಂಥ ರಂಗಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಹುಡುಕಾಟಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೂಪಕವೆನ್ನುವಂತಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಕಥೆ ಒಬ್ಬ ದೊರೆಮಗನದ್ದು. ಈತ, ಹಲವಾರು ರೀತಿಯ ಹಿಂಸೆ-ಪೀಡೆಗಳನ್ನು ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತ ಆಧ್ಯಾತ್ಮದ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ತಲುಪುತ್ತಾನೆ. ಈ ಪ್ರಯೋಗದ ಮುಖಾಂತರ ನಟರು ತಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕುಗಳ ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಆವಿಷ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಆಧ್ಯಾತ್ಮಕ್ಕೆ ಏರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಒಂದು ಮೋಟು ಗೋಡೆಯ ಹಿಂದೆ ಕುಳಿತು ಈ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ 'ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಶಸ್ತ್ರಚಿಕಿತ್ಸೆ'ಯನ್ನು ಗಮನಿಸುವ ಹಾಗೆ ರಂಗಾವರಣವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದದ್ದು ಇದು.

ಇಂತಹ ಪಾರಭೌತಿಕ ಹುಡುಕಾಟಗಳ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಗೆ, ಕ್ರಮೇಣ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂವಹನೆಯ ಗುಣವೇ ಅನಗತ್ಯವೆಂದು ಕಾಣಿಸತೊಡಗಿತು; ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ಒಂದು ತೊಡಕೆಂದು ಅನಿಸಹತ್ತಿತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಆತ ೧೯೭೦ರಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಡುವುದನ್ನೇ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ. ಅಲ್ಲಿಂದೀಚೆಗೆ ಅವನ ತಂಡವು ಪೋಲೆಂಡಿನ ಯಾವುದೊ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೂತು ಪಾರಭೌತಿಕ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಇದನ್ನು ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ ಅತೀತ ರಂಗಭೂಮಿ- Para Theatre- ಎಂದು ಕರೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ.

ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯ ಈ ಅಂತಿಮ ಬೆಳವಣಿಗೆಯು ಆತನ ಅನುಯಾಯಿಗಳಲ್ಲೇ ಅನೇಕರಿಗೆ ಅಸಮರ್ಪಕವೆಂದು ಕಂಡಿದೆ. ಈತ ರಂಗಭಾಷೆಯ ಮಹತ್ವದ ವಿಸ್ತರಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾನೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ, ಅಭಿನಯ ಶಿಕ್ಷಣದ ಹೊಸ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಹುಡುಕಿದ್ದಾನೆಂಬ ಬಗ್ಗೆ ಎಲ್ಲರಲ್ಲೂ ಏಕಾಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಆದರೆ, ಆತನ ಪಾರಭೌತಿಕ ಸೆಳೆತ ಮಾತ್ರ ಹಲವರಿಗೆ 'ಅನಗತ್ಯ ಆಧ್ಯಾತ್ಮೀಕರಣ'ವೆಂದು ಕಂಡಿದೆ. ನಿಜವಾಗಿ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇವತ್ತಿನ ಒಟ್ಟೂ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಆಧ್ಯಾತ್ಮೀಕರಣದ ಗುಣ ಅಡಕವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಯುರೋಪು-ಅಮೆರಿಕಾಗಳ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ ತಲುಪಿದ ಅತೀತ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ತಲುಪಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ- ಅವುಗಳ ಭಿನ್ನ ಸಂದರ್ಭ.

ಘಟನೆ, ಸಹಯೋಗ, ಸ್ಥಳ, ಸಂಭವ

ಆರ್ತೋ ಮತ್ತು ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯರ ಇಂತಹ ದರ್ಶನ-ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾವೀಗ ಯುರೋಪು-ಅಮೆರಿಕಾಗಳ ಈಚಿನ ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಹಿಂದೆ ಹಲವು ಸಮಾನ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ಇವೆ, ಅಷ್ಟೇ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳೂ ಇವೆ. ಇಂಥ ಸಾಮ್ಯ-ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ಕೆಲವೇ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಈಚಿನ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಕಾರರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರ, ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿರುವ ನಿರ್ದೇಶಕ- ಪೀಟರ್ ಬ್ರೂಕ್ (೧೯೨೫-). ೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಈತ ರಾಯಲ್ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕಂಪೆನಿಯ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿದ್ದ, ೭೦ರಿಂದೀಚೆಗೆ ಪ್ಯಾರಿಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿ ಅಂತರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಟನಟಿಯರ ಒಂದು ರಂಗಕೇಂದ್ರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಬ್ರೂಕನ ಆರಂಭದ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಆರ್ತೋ ಮತ್ತು ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯರ ಪ್ರಭಾವ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತಿದೆ.

ಡ್ಯೂಮಾ, ಅಲೆಗ್ಝಾಂಡರ್ (ಮಗ) ೨೨೮
ಡ್ರಮಾಟಿಕ್ ಪರ್ಫಾರ್ಮೆನ್ಸಸ್ ಕಂಟ್ರೋಲ್ ಆ್ಯಕ್ಟ್ ೨೮೬
ಡ್ರೀಮ್ ಪ್ಲೇ ೨೩೧
ಡ್ರೂರಿ ಲೇನ್ ರಂಗಮಂದಿರ ೧೩೬, ೨೮೨
ಡ್ರೈಡನ್ ೧೩೭

ಡಾಕ್ ಘರ್ ೩೧೯

ತಕಸಗೋ ೨೦೨
ತಪತೀ ಸಂವರಣ ೧೪೬, ೧೫೬, ೩೩೮
ತಪಸ್‌ಸೇನ್ ೩೧೨, ೩೩೨
ತಮಾಷಾ ೧೮೫–೧೮೮, ೧೮೯, ೧೯೦, ೩೦೬
ತಲೆದಂಡ ೩೩೭, ೩೪೨
ತಾರಾಪದ್ಧತಿ ೧೩೫–೧೩೬, ೨೨೧, ೨೨೬
ತಾರ್ತೂಫ್ ೧೦೮, ೧೦೯
ತಾಳಮದ್ದಲೆ ೧೬೪
ತೀರ್ಥನಾರಾಯಣ ಯೋಗಿ ೧೬೪
ತುಕ್ರನ ಕನಸು ೩೪೨
ತುಘಲಕ್ ೩೧೧, ೩೨೧, ೩೨೨, ೩೪೧
ತುಳಸೀದಾಸ ೧೭೨
ತೆಯ್ಯಮ್ ೧೬೧
ತೋರ್ಲೆ ಮಾಧವರಾವ್ ಪೇಶ್ವೆ ೨೮೩
ತ್ರೀ ಸಿಸ್ಟರ್ಸ್ ೨೨೪, ೨೨೫, ೨೩೩

ಥಿಯೇಟರ್ ಆಫ್ ಕ್ರುಯೆಲ್ಟಿ ೨೬೪
ಥಿಯೇಟರ್ ಆಲ್ಫ್ರೆಡ್ ಜಾರಿ ೨೬೩
ಥಿಯೇಟರ್ ಡಿ ಆರ್ಟ್ ೨೩೯
ಥಿಯೇಟರ್ ಯುನಿಟ್ ೩೧೦
ಥಿಯೇಟರ್ ಲಿಬರ್ ೨೨೧, ೨೨೨, ೨೩೯
ಥಿಯೇಟರ್ ಲ್ಯಾಬೊರೇಟರಿ ೨೬೩, ೨೬೫
ಥಿಯೇಟರ್ ಸಿಂಡಿಕೇಟ್ ೨೫೯
ಥೆಸ್ಪಿಸ್ ೩೧, ೩೬
ಥೇಟರ್ ನ್ಯಾಶನಲ್ ಪಾಪ್ಯುಲಾರ್ ೨೬೨
ಥ್ರೀ ಪೆನ್ನಿ ಒಪೆರಾ ೨೪೮, ೨೫೩

ದತ್ತಾತ್ರೇಯ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ೩೨೮
ದರಾವ್ಹೋ ಪಥೆಕ್ ಬಾರ್ ೩೧೩
ದರಿದ್ರ ಚಾರುದತ್ತ ೬೨, ೭೮
ದಶರೂಪಕ ೭೪–೭೬, ೧೪೫
ದಶಾವತಾರ ೨೮೩
ದಾನಲೀಲಾ ೧೭೧
ದಾಸರಾಟ ೧೮೭
ದಿ ಥಿಯೇಟರ್ ೧೧೩
ದಿದೆರೋ ೧೩೬, ೧೩೮

ದೀನಬಂಧು ಮಿತ್ರಾ ೨೮೬, ೩೦೨
ದೀವಾರ್ ೩೧೦
ದೃಷ್ಟಿದೂರ ೨೩೭, ೨೮೮, ೨೮೯
ದೇವದಾಸಿ ನೃತ್ಯ ೧೬೪
ದೇವಳ್ ಜಿ. ಬಿ. ೨೯೬, ೩೦೪

ಧನಂಜಯ ೭೪
ಧರ್ಮರಹಸ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ೯೧–೯೨, ೧೨೧
ಧರ್ಮವೀರ ಭಾರತಿ ೩೨೧
ಧಾರ್ಮಿಕ ನಾಟಕ ಚಕ್ರ ೮೭–೮೮, ೯೧–೯೨, ೧೭೪
ಧ್ರುವಸ್ವಾಮಿನಿ ೨೯೬

ನಂಗ್ಯಾರ್‌ಗಳು ೧೪೭
ನಟಸಾಮ್ರಾಟ್ ೩೦೯
ನಡವಳಿಕೆಯ ಪ್ರಹಸನ ೧೩೭
ನಂದಿಕೇಶ್ವರ ೧೨, ೧೪೫
ನಬಾನ್ನ ೩೦೬, ೩೦೭
ನಂಬಿಯಾರರು ೧೪೭
ನಯಾ ಥಿಯೇಟರ್ ೩೧೬
ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಪಂಥ ೨೧೭
'ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ' ಪ್ರವೃತ್ತಿ ೧೪೪–೧೪೬, ೧೫೨, ೧೫೯, ೧೬೪
ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಮೀಮಾಂಸೆ ೧೦೭–೧೦೮, ೧೨೮
ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ೧೨, ೯೫–೧೦೯, ೧೨೫
ನವೀನಚಂದ್ರ ಬಸು ೨೮೨
ನವೋದಯ ರಂಗತಂತ್ರಗಳು ೧೦೩
ನವೋದಯ ರಂಗಭೂಮಿ ೯೫–೧೦೯
ನವೋದಯ ರಂಗಮಂದಿರ ೧೦೧–೧೦೩
ನಳದಮಯಂತಿ ೧೮೫
ನಾಗಮಂಡಲ ೨೪, ೨೫, ೧೬೫
ನಾಗಮಂಡಲ ೩೪೧
ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ ರಂಗಭೂಮಿ ೧೯–೨೭
ನಾಗರಿಕಪೂರ್ವ 'ವಾಸ್ತವವಾದ' ೨೨
ನಾಗಾನಂದ ೭೯, ೧೫೬
ನಾಗಾರ್ಜುನಕೊಂಡ ೫೯, ೬೦
ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ ೬೧, ೬೩, ೭೧, ೭೨, ೧೪೫, ೧೫೨, ೧೬೨, ೧೬೩, ೧೬೭
ನಾಟ್ಯಮಂಟಪ ೫೯, ೬೦, ೬೧, ೬೬–೬೮, ೧೪೮–೧೫೦
ನಾಟ್ಯಮನ್ವಂತರ ೩೦೪
ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ೫೫, ೫೬, ೫೭, ೫೯, ೬೧, ೬೫–೭೬, ೧೪೫, ೧೪೮, ೧೪೯, ೧೫೮, ೧೬೬, ೧೭೯, ೨೧೨

ನಾನಾಸಾಹೇಬ ಜೋಗಳೇಕರ್ ೨೮೭
ನಾರಾಯಣರಾವಾಚ್ಯಾ ವಧಾಚ್ಯಾ ಫಾರ್ಸ್ ೨೮೪
ನಿಕೋಲೋ ೯೮
ನಿರ್ದೇಶಕ ೮೮, ೨೧೮–೨೨೧
ನಿರ್ವಹಣ ೧೫೦–೧೫೨
ನೀತಿನಾಟಕಗಳು ೯೨–೯೩, ೧೨೧, ೧೨೨, ೨೪೫
ನೀನಾಸಮ್ ತಿರುಗಾಟ ೩೩೬, ೩೩೭
ನೀನಾಸಮ್ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ ೩೩೬
ನೀಲ್‌ಕೋಠಿ ೧೮೨
ನೀಲ್ ದರ್ಪಣ್ ೨೮೬, ೩೦೨, ೩೦೩
ನೂರ್‌ಜಹಾನ್ ೨೯೭
ನೋಹ್ ೧೫೪, ೧೯೩, ೧೯೪, ೨೦೦, ೨೦೧–೨೦೪, ೨೦೫, ೨೦೭, ೨೪೨, ೨೪೪, ೨೪೬
ನೋಹ್ ರಂಗಮಂದಿರ ೨೦೨
ನೌಟಂಕಿ ೧೮೨–೧೮೫, ೧೮೮, ೧೯೦, ೨೮೩, ೨೯೫
ನ್ಯಾಚುರಲಿಸಮ್ ೨೧೮, ೨೩೭
ನ್ಯಾರೋ ರೋಡ್ ಟು ದಿ ಡೀಪ್ ನಾರ್ತ್ ೨೭೬
ನ್ಯಾಶನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ – ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ೨೬೨
ನ್ಯಾಶನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ – ಕಲ್ಕತ್ತಾ ೨೮೫
ನ್ಯಾಶನಲ್ ಸ್ಕೂಲ್ ಆಫ್ ಡ್ರಾಮಾ ೩೧೦, ೩೧೧, ೩೧೭, ೩೩೨, ೩೩೬
ನ್ಯೂ ಆಲ್‌ಫ್ರೆಡ್ ಕಂಪನಿ ೨೮೫

ಪಜಾಮಾಗೇಮ್ ೨೬೧
ಪಂಚರಾತ್ರ ೬೨
ಪಂಜರಶಾಲೆ ೩೧೬, ೩೧೭
ಪಠಾಣ್ ೩೧೦
ಪತಿವಶೀಕರಣ ೩೩೮
ಪತ್ತಾರಮಾಸ್ತರ ೧೮೮, ೩೩೬
ಪಬ್ಲಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್ ೨೬೨
ಪಬ್ಲಿಕ್ ಥಿಯೇಟರ್ಸ್ ೧೧೧, ೧೧೪–೧೧೫
ಪರಿಕ್ರಮಣ ೬೯, ೧೬೬
ಪರ್ಫಾರ್ಮೆನ್ಸ್ ಗ್ರೂಪ್ ೨೬೩, ೨೬೯
ಪರ್ವತವಾಣಿ ೩೪೦
ಪಲ್ಲಾಡಿಯೋ, ಆಂದ್ರ ೧೧೧
ಪಾಟ್ ಆಫ್ ಗೋಲ್ಡ್ ೫೧
ಪಾರ್ಸಿ ಎಲ್ಫಿನ್‌ಸ್ಟನ್ ಡ್ರಮಾಟಿಕ್ ಸೊಸೈಟಿ ೨೮೩
ಪಾರ್ಸಿ ಥಿಯೇಟ್ರಿಕಲ್ ಕಂಪನಿ ೨೮೩, ೩೨೫
ಪಾರ್ಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ೨೭೯–೨೯೮

ಪಾರ್ಸಿ ರಿಪ್ಪನ್‌ಕಂಪನಿ ೨೮೫
ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಉದ್ಯಮ ರಂಗಭೂಮಿ
ೠ೨೪೫, ೨೫೮, ೨೫೯–೨೬೩
ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ
೨೪೫, ೨೫೮, ೨೫೯, ೨೬೧–೨೭೧
ಪಿಗ್‌ಮೆಲಿಯನ್ ೨೩೧, ೨೬೧
ಪಿಂಟರ್, ಹೆರಾಲ್ಡ್ ೨೭೫
ಪಿಯರೆ ಪ್ಯಾಟೆಲಿನ್ ೯೩
ಪಿಯರ್ ಗಾರ್ಡನ್ ನಾಟಕಶಾಲೆ ೧೯೪
ಪಿರಾಂಡೆಲೋ, ಲುಯಿಗಿ ೨೫೨
ಪಿಲ್ಲರ್ಸ್ ಆಫ್ ಸೊಸೈಟಿ ೨೨೯
ಪಿಸ್ಕೇಟರ್, ಎರ್ವಿನ್ ೨೪೩,
೨೪೮, ೨೫೩
ಪೀಕಿಂಗ್ ಒಪೆರಾ ೧೯೩, ೧೯೪,
೧೯೬–೨೦೦
ಪೀರ್‌ಗಿಂಟ್ ೨೨೯
ಪುಂಟಿಲಾ ಎಂಡ್ ಹಿಸ್
ಮ್ಯಾನ್ ಮಟ್ಟಿ ೨೫೩
ಪು.ತಿ.ನ. ೩೪೦
ಪುರುಷಾರ್ಥಕೂತ್ತು ೧೫೧
ಪೂರ್ ಥಿಯೇಟರ್ ೨೬೫, ೨೬೭
ಪೂರ್ಣಚಂದ್ರ ತೇಜಸ್ವಿ ೩೪೧
ಪೆಬೇತ್ ೩೧೮
ಪೆಲಿಯಸ್ ಎಂಡ್ ಮೆಲಿಸಾಂದೆ ೨೫೧
ಪೋಲಿಕಿಟ್ಟಿ ೩೩೯
ಪ್ಯಾಂಟೋಮೈಮ್ ೧೩೯, ೧೪೦
ಪ್ಯಾರಡೈಸ್ ನವ್ ೨೬೯
ಪ್ರತಿಜ್ಞಾ ಯೌಗಂಧರಾಯಣ
೬೩, ೧೫೬
ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕ ೧೩, ೬೨, ೧೫೬
ಪ್ರಥ್ವಿ ಥಿಯೇಟರ್ಸ್ ೩೦೯
ಪ್ರಥ್ವಿರಾಜ ಕಪೂರ್ ೨೯೨, ೩೦೯
ಪ್ರಥ್ವೀರಾಜ ಚೌಹಾನ್ ೧೮೪
ಪ್ರಪಂಚ ಪಾಣಿಪತ್ತು ೩೪೦
ಪ್ರಬಂಧ ಕೂತ್ತು ೧೫೨
ಪ್ರಮೀಳಾರ್ಜುನೀಯ ೨೯೫, ೩೩೮
ಪ್ರಸನ್ನ ೩೩೪, ೩೩೫
ಪ್ರಹಸನ ೯೨–೯೩
ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಉತ್ಸವ ೨೬, ೨೭,
೩೧, ೪೪, ೪೬
ಪ್ರಾರ್ಥನಾ ನಾಟಕ ೮೬, ೮೭
ಪ್ರಾಲಿಟೇರಿಯನ್ ಥಿಯೇಟರ್ ೨೪೮
ಪ್ರಿಯದರ್ಶಿಕಾ ೭೯
ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರ ೫೦, ೧೦೧,
೧೩೦–೧೩೩, ೨೨೦, ೨೭೦, ೨೭೧,
೨೮೨, ೨೮೮, ೨೯೧, ೨೯೫, ೨೯೬
ಪ್ಲಾಟಸ್ ೫೧

ಫಾದರ್ ೨೩೧
ಫಾರ್ಚೂನ್ ೧೧೪
ಫೀದ್ರಾ ೧೦೮–೧೦೯
ಫೆಲ್ಪ್ಸ್, ಸ್ಯಾಮುಯೆಲ್ ೧೩೫
ಫೆಹ್ಲಿಂಗ್ ೨೪೩
ಫೇರ್‌ಗ್ರೌಂಡ್ ಬೂತ್ ೨೪೬
ಫೌಸ್ಟ್ ೧೩೯
ಫ್ಯಾಬ್ಯುಲಾ ಅಟೆಲಾನಾ ೫೨
ಫ್ಯಾಬ್ಯುಲಾ ರಿಸಿನಿಯಾಟಾ ೫೨
ಫ್ಯೂಚರಿಸ್ಟ್ ರಂಗಭೂಮಿ ೨೪೩
ಫ್ರಂ ಮಾರ್ನ್ ಟು ಮಿಡ್‌ನೈಟ್ ೨೫೨
ಫ್ರಾಂಕೆನ್‌ಸ್ಟೀನ್ ೨೬೯
ಫ್ರಿಂಜ್ ತಂಡಗಳು ೨೬೨
ಫ್ರೀ ಥಿಯೇಟರ್ ೨೨೩
ಫ್ರೆಂಚ್ ಅಕಾಡೆಮಿ ೧೦೬
ಫ್ರೆಂಚ್ ನವಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ
೨೪೫
ಫ್ಲೆಚರ್ ೧೨೪

ಬಂಗ್ಲಾರ್ ಬಧು ೧೮೨
ಬಂಡಲ್, ದ ೨೭೬
ಬಯಲಾಟ ೬೧, ೩೨೬, ೩೪೨
ಬಯೋಮೆಕಾನಿಕ್ಸ್ ೨೪೬
ಬರ್ತ್‌ಡೇ ಪಾರ್ಟಿ ೨೭೫
ಬರ್ನಮ್‌ವನ ೩೦೬, ೩೦೭
ಬರ್ನಾರ್ಡ್, ಸಾರಾ ೧೩೬, ೨೯೩
ಬರ್ಬೇಜ್, ರಿಚರ್ಡ್ ೧೧೩, ೧೧೪
ಬರ್ಲಿನರ್ ಎನ್‌ಸಾಂಬಲ್
೨೪೮, ೨೫೦, ೨೫೪, ೨೬೨
ಬಸವಪ್ಪಶಾಸ್ತ್ರಿ ೨೯೫, ೩೩೮
ಬಹುರೂಪಿ ೩೦೭, ೩೦೮, ೩೦೯
ಬಳ್ಳಾರಿ ರಾಘವ ೩೨೯, ೩೩೦
ಬಾಣಯುದ್ಧಂ ೧೬೧
ಬಾಂಡ್, ಎಡ್ವರ್ಡ್ ೨೭೬
ಬಾದಲ್ ಸರ್ಕಾರ್ ೩೧೪–೩೧೫,
೩೧೮, ೩೨೧
ಬಾಂಬೆ ಅಮೆಚೂರ್ ಥಿಯೇಟರ್ ೨೮೨
ಬಾರ್ಗಿ ಎಲೊ ದೇಶೇ ೧೮೨
ಬಾಲ್ ೨೫೩
ಬಾಲಗಂಧರ್ವ ೨೮೭, ೨೯೨
ಬಾಲಚರಿತ ೧೫೬
ಬಾಲಿವಾಲಾ ೨೮೫, ೩೨೫
ಬಾಸಿ ಖಬರ್ ೩೧೫
ಬಿ. ಎಂ. ಶ್ರೀ. ೩೨೯, ೩೩೯
ಬಿಜೋನ್ ಭಟ್ಟಾಚಾರ್ಯ ೩೦೬, ೩೦೭
ಬಿರುಗಾಳಿ ೩೩೯
ಬುಗಕು ೨೦೦

ಬುನ್ರಕು ೨೦೦, ೨೦೫
ಬುರ್ರಕಥಾ ೩೦೬
ಬುಶ್ನರ್, ಜಾರ್ಜ್ ೧೩೮–೧೩೯
ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಜಂಟಲ್‌ಮನ್ ೧೦೮, ೧೦೯
ಬೆಕ್, ಜೂಲಿಯನ್ ೨೬೮, ೩೧೪
ಬೆಕೆಟ್, ಸ್ಯಾಮುಯೆಲ್ ೨೭೪, ೨೭೫
ಬೆಗ್ಗರ್ಸ್ ಒಪೆರಾ ೧೪೦, ೨೫೩
ಬೆಟ್ಟದ ಅರಸು ೨೯೬
ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್ ೩೩೯
ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿಶಾಸ್ತ್ರಿ ೨೯೬
ಬೌದ್ಧ ರಂಗಭೂಮಿ ೫೯
ಬ್ಯಾರಿಕೇಡ್ ೩೧೨
ಬ್ಯಾಲಡ್ ಒಪೆರಾ ೧೩೯
ಬ್ಯೂಮಾಂಟ್ ೧೨೪
ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ ೨೫೯, ೨೬೧, ೨೭೦
ಬ್ರಾಂಡ್ ೨೨೯
ಬ್ರೂಕ್, ಪೀಟರ್ ೨೬೩, ೨೬೭, ೨೬೮,
೨೭೦, ೨೭೧, ೨೭೫, ೨೭೬
ಬ್ರೆಖ್ಟ್, ಬರ್ಟೋಲ್ಟ್ ೧೩೯, ೧೯೩,
೧೯೬, ೨೪೩, ೨೪೫, ೨೪೮–೨೫೦,
೨೫೧, ೨೫೨–೨೫೫, ೨೭೦,
೨೭೧, ೩೧೪
ಬ್ರೆಡ್ ಎಂಡ್ ಪಪೆಟ್ ಥಿಯೇಟರ್
೨೬೨, ೨೬೩
ಬ್ಲಡ್‌ವೆಡಿಂಗ್ ೨೫೨
ಬ್ಲಾಕ್ ಫ್ರೈಯರ್ಸ್ ೧೧೪, ೧೧೫, ೧೧೭

ಭಕ್ತಿ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳು
೧೪೪, ೧೫೭–೧೭೬
ಭಗತ್ ೧೮೩
ಭಗವದಜ್ಜುಕೀಯ ೭೮–೭೯, ೧೫೬
ಭರತ ೬೧, ೬೮
ಭರತ ಕಲೋತ್ತೇಜಕ ಸಂಗೀತ ಸಂಸ್ಥೆ ೩೨೯
ಭರತ ಚಂದ್ರರಾಯ್ ೧೭೯
ಭರತನಾಟ್ಯ ೧೬೪
ಭರತಮಿಲಾಪ ೧೭೬
ಭರತೇಂದು ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ೩೦೪
ಭರತೇಂದು ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ ೨೯೫, ೩೦೨
ಭವಭೂತಿ ೧೩, ೭೬, ೭೯
ಭಾಗವತಮೇಳ ೧೫೭, ೧೫೯, ೧೬೪
ಭಾಮಾಕಲಾಪ ೧೬೪
ಭಾರೂಡ್ ೧೮೫
ಭಾಸ ೧೩, ೬೧–೬೩, ೭೭, ೭೮,
೧೪೫, ೧೫೧, ೧೫೫, ೧೫೬
ಭೂತಾರಾಧನೆ ೧೬೫, ೧೬೭, ೧೬೮
ಭೋಮಾ ೩೧೫
ಭ್ರಮರಾಂಗ ೨೯೫

ಈ ವಿಫಲತೆಗೆ ಅಂತಿಮ ಸಾಕ್ಷಿಯೆಂಬಂತೆ ೧೯೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಈ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಮಾರಾಟದ ಸರಕುಗಳಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿದವು. ಬಟ್ಟೆ ಬಿಚ್ಚುವ, ಅಶ್ಲೀಲ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬಳಸುವ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಘಾತಗೊಳಿಸುವ ಈ ಎಲ್ಲ ತಂತ್ರಗಳು ಬ್ರಾಡ್‌ವೇ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲೂ ಬಳಕೆಯಾಗಿ, ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರವಾಗಿ ತಮ್ಮ ಮೊನಚನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡವು. ಹೀಗೆ, ಒಂದು ಕಡೆ ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿ ಮತ್ತೊಂದು ಕಡೆ ಪರ್ಯಾಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ತಮ್ಮ ಅತೀತಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪರ್ಯಾಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೇರೆಯೇ ದಿಕ್ಕುಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕಾಯಿತು. ಅಂಥ ಹೊಸ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲೊಂದು– ಇಂಟರ್ ಕಲ್ಚರಲಿಸ್ಮ್ ಅಥವಾ ಅಂತರ್‌ಸಂಸ್ಕೃತಿ ವಾದ.

ಅಂತರ್‌ಸಂಸ್ಕೃತಿವಾದ

ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ, ಅಂತರ್‌ಸಂಸ್ಕೃತಿ ವಾದವೆನ್ನುವುದು ವಿವಿಧ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ರಂಗಾಂಶಗಳನ್ನು ಸಹಯೋಗಗೊಳಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ; ರಂಗಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವ ವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವ ಪ್ರಯೋಗ. ವರ್ತಮಾನದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಇದು. ಈಗ, ಪೀಟರ್‌ಬ್ರೂಕನೇ ಈ ಚಳುವಳಿಯ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿದ್ದಾನೆ; ಕ್ರಿಯಾಶೀಲರಾಗಿರುವ ಬಹುತೇಕ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿ ಇದರಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಅಂತರ್‌ಸಂಸ್ಕೃತಿವಾದವೆಂಬ ಹೆಸರು ಈಚಿನದಾದರೂ ಈ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಹೊಸತೇನಲ್ಲ. ೧೯ನೆಯ ಶತಮಾನದ ತುದಿಗೇ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು; ೨೦ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಥಮಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಈ ರಂಗ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ಸಿಕ್ಕಿತು. ಈ ಕಾಲದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಬೇರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಕಡೆಗೆ– ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪೂರ್ವದ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಕಡೆಗೆ– ತಿರುಗುವುದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿದ್ದವು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ, ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಂಡ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸ ಹೊರಟಿದ್ದರು. ಆದ್ದರಿಂದ, ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದ ಪೂರ್ವದ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಅವರಿಗೆ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ, ಅನುಸರಣಯೋಗ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡವು. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ– ಇವರಲ್ಲೇ ಕೆಲವರಿಗೆ, ಇಡೀ ಪೂರ್ವದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೇ ಪಶ್ಚಿಮಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮ ಕೇಂದ್ರಿತ ಗುಣವುಳ್ಳದ್ದೆಂದು ಭಾಸವಾಗಿತ್ತು; ಅವರು ಈ ಇಡೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಮಾರು ಹೋಗಿದ್ದರು.

೧೯೫೦ಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿನ ಹಲವು ಪ್ರಮುಖ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು– ಮೇಯರ್‌ಹಾಲ್ಡ್, ಕ್ರೇಗ್, ಆರ್ತೊ, ಬ್ರೆಕ್ಟ್– ಇವರೆಲ್ಲರೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಕಡೆ ಪೂರ್ವದ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದವರೇ.[೯] ಇವರೆಲ್ಲರ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನತೆಯಿದ್ದೂ ಸಾಧಾರಣವಾಗಿರುವ ಒಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ– ಇವರಿಗೆ ಆ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇದ್ದ ಸೀಮಿತ ಪರಿಚಯ. ಇವರೆಲ್ಲ ಆ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದೇ ಓದಿಕೊಂಡಿದ್ದರು ಅಥವಾ ಅಪರೂಪಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಪಶ್ಚಿಮಕ್ಕೆ ಹೋದ ಕೆಲವೇ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದರು. ಈ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ರಂಗಭಾಷೆ–ವ್ಯಾಕರಣಗಳ ಪರಿಚಯವೂ ಇವರಿಗಿರಲಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಈ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ–ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇವರೆಲ್ಲ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾದರೇ ಹೊರತು ಅದನ್ನು ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮುಂದಾಗಲಿಲ್ಲ.

೧೯೫೦ರಿಂದ ಮುಂದೆ, ಈ ಸ್ಥಿತಿ ಬದಲಾಯಿತು. ಗ್ರೊಟೋವ್‌ಸ್ಕಿಯಂತಹ ನಿರ್ದೇಶಕ ಸ್ವತಃ ಪೂರ್ವದೇಶಗಳಿಗೆ ಭೇಟಿಕೊಟ್ಟ. ಅವನ ಕೆಲವು ನಟರು ಈ ರಂಗ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಕಲಿತು ಅದರ ಕೆಲವು ತತ್ವ–ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಪ್ರಯೋಗಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಅಲ್ಲದೆ, ಈ ಕಾಲದ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಹಲವು ಪಶ್ಚಿಮೇತರ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ–ಆಚರಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅಭ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದರು. ಜತೆಗೆ, ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಬೆಳವಣಿಗೆ ಆಗತೊಡಗಿತ್ತು– ವಿಮಾನ ಪ್ರಯಾಣದ ಸೌಲಭ್ಯ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರವಾಸೋದ್ಯಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಹುಟ್ಟತೊಡಗಿತ್ತು. ಹೀಗೆ– ಪ್ರಯೋಗ, ಸಂಶೋಧನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರವಾಸೋದ್ಯಮ ಮೂರೂ ಕೂಡಿ ಅಂತರ್‌ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಪೋಷಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದವು.

ಈ ಅಂತರ್‌ಸಂಸ್ಕೃತಿವಾದವು ಬರೀ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಅಲ್ಲ, ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲೂ ಬರೀ ಪೂರ್ವ–ಪಶ್ಚಿಮದ ನಡುವಿನ ವ್ಯವಹಾರವಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ. ಮಧ್ಯ ಏಶಿಯಾ, ಆಫ್ರಿಕಾ, ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಅಮೆರಿಕಾ ಇತ್ಯಾದಿ ಪ್ರದೇಶಗಳ ಹಲವು ಆಚರಣೆಗಳು, ಸಂಗೀತ–ನೃತ್ಯಗಳು, ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನಾಂಗಗಳ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳು– ಇವೆಲ್ಲ ಈ ಅಂತರ್‌ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಒದಗಿಬಂದಿವೆ. ಅಂತರ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿವಾದಿಗಳ ಕಡೆಯಿಂದ, ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಉದ್ದೇಶ–ಮಹತ್ವ ಏನೆಂಬುದನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು: ಪ್ರಪಂಚ ಈಗ ಕಿರಿದಾಗುತ್ತಿದೆ, ಹಲವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳೀಗ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಭಾವಿತವಾಗುತ್ತಿವೆ; ಕೊಟ್ಟುಪಡೆಯುವ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇವತ್ತಿನ ಯಾವುದೇ ಪ್ರಯೋಗವು ಅಂತರ್‌ಸಂಸ್ಕೃತಿ

ವಾದಿಯಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಇಂಥ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲೇ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಇನ್ನೊಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರಿತುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಅಡಗಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯ ಕೂಡಾ. ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ ಈ ಪಂಥವನ್ನು ಅನುಮಾನದಿಂದ ನೋಡುವವರು ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ– ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಯೋಗಕಾರರು ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಬೇರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಕಡೆ ನೋಡಿದ್ದು ಸೀಮಿತ ಉದ್ದೇಶಗಳಿಂದ. ಅವರಿಗೆ ಆಯಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ, ಅದರ ಬಳಕೆ ಮಾತ್ರ ಮುಖ್ಯ. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ವಿನಿಮಯದ ಹಿಂದೆ ಸಮಾನತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯಿಲ್ಲ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಇದು ತೀರಾ ನಯವಾಗಿ ನಡೆಸಲ್ಪಡುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ.[೧೧]

ಪೀಟರ್‌ಬ್ರೂಕನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮಹಾಭಾರತದಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಅಸಂಖ್ಯ ಚಿಲ್ಲರೆ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ತನಕ ಎಲ್ಲ ಅಂತರ್‌ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರಯತ್ನಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಈ ಎರಡೂ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಕೇಳಿಬಂದಿವೆ. ಇವತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಬಿಸಿಬಿಸಿಯಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಹಣಾಹಣಿಯ ಚರ್ಚೆ ಇದು.

ರಂಗಮಂದಿರದ ಹೊಸ ರೂಪಗಳು

ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಉಪ–ಉತ್ಪನ್ನವೆನ್ನುವಂತೆ, ರಂಗಮಂದಿರದ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಾದ ಹೊಸ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಚುಟುಕಾಗಿ ಯಾದರೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ೧೯೫೦ರ ವರೆಗೂ ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದ ರಂಗಮಂದಿರ ಮಾದರಿ– ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ. ಈ ಶತಮಾನದ ಪ್ರಥಮಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಎಲ್ಲ ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗ ಮಂದಿರದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾದ 'ಕಿಟಕಿಯ ರಂಗ' ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ, ಈ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವ 'ನಾಲ್ಕನೆಯ ಪಾರದರ್ಶಕ ಗೋಡೆ'ಯನ್ನೂ ವಿರೋಧಿಸಿದ್ದವೆಂಬುದನ್ನು ಹಿಂದೆಯೇ ಹೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ, ಆ ಕಾಲದ ರಂಗಮಂದಿರಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಮಾದರಿಯವೇ ಆಗಿದ್ದರಿಂದ, ಹೆಚ್ಚಿನ ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಲ್ಲ ನಡೆದಿದ್ದು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗದ ಮೇಲೇ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ– ಭ್ರಮಾ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪ್ರಸ್ತುತಿಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಿದ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ತನ್ನೆಲ್ಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸಿದ್ದು ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲೇ.

ಈ ಸ್ಥಿತಿ ಬದಲಾಗಿದ್ದು ೧೯೫೦ರ ಬಳಿಕ; ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಪರ್ಯಾಯ ತಂಡಗಳು ತಮ್ಮದೇ ಹೊಸ ರಂಗಸಂಕೀರ್ಣಗಳನ್ನು ಹೊಸತಾಗಿ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡಾಗ. ಆಗ, ಒಂದು ಕಡೆಗೆ, ಈ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿಕೊಂಡ ಹೊಸ ಮಾದರಿಯೊಂದು ಪ್ರಚಲಿತವಾಯಿತು. ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ಪೂರ್ಣ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ಕೈಬಿಟ್ಟ ಹೊಸ ರಂಗಮಂದಿರದ ರೂಪಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಮಾದರಿಯ ಪರಿಷ್ಕರಣವನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಈ ಹೊಸ ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲಿ– ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಆಳವನ್ನು ಕಡಿಮೆಮಾಡಲಾಯಿತು. ಅದರ ಬದಲು, ಅರ್ಧ ರಂಗಸ್ಥಳವು ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದೊಳಕ್ಕೆ ಚಾಚಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ರೂಪಿಸಲಾಯಿತು. ಇದಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣವನ್ನೂ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೂರು ಕಡೆಗೆ ಅರ್ಧವೃತ್ತಾಕಾರದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸಲಾಯಿತು. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ ದೊಡ್ಡದೂ ಆಯಿತು. ಜತೆಗೆ, ಯಾವುದೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ರಂಗಸ್ಥಳ ತೀರ ದೂರವೂ ಆಗದೆ ಆಪ್ತವಾಯಿತು. ಇವತ್ತಿನ ಬಹುಪಾಲು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ರಂಗತಂಡಗಳ ಮುಖ್ಯ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು, ಯುರೋಪು ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ, ಹೆಚ್ಚೂಕಮ್ಮಿ ಈ ಮಾದರಿಯನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿವೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ಮಾದರಿಯ ರಂಗಮಂದಿರ– ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನೇ ಕೈಬಿಡುವಂಥದು; ರಂಗಸ್ಥಳದ ಎರಡು ಕಡೆ, ಮೂರು ಕಡೆ, ನಾಲ್ಕೂ ಕಡೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಕೂರಿಸುವಂಥದು. ೧೯೫೦ರ ಬಳಿಕ ಇದರಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವ ಬೆಳಕು–ಧ್ವನಿ–ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳನ್ನೂ ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಈಚಿನ ಕೆಲವು ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ಆಯಾ ನಾಟಕದ ಅಗತ್ಯಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ, ಇಡೀ ರಂಗಸ್ಥಳ–ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಬಹುದಾದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗಳೂ ಇವೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಇವತ್ತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೆಲ್ಲ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿವೆಯೋ ರಂಗ ಮಂದಿರದ ರೂಪ–ವಿನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲೂ ಅಷ್ಟೇ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿವೆ.

ಯುದ್ಧಾನಂತರದ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ

ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧ ಮತ್ತು ಆಮೇಲಿನ ಹತ್ತಾರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸುವ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಚಿತ್ರ– ಮಿಶ್ರರೂಪದ್ದು. ಒಂದು ಕಡೆ ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ, ಟೆನಿಸಿ ವಿಲಿಯಮ್ಸ್ ಮತ್ತು ಆರ್ಥರ್ ಮಿಲ್ಲರ್‌ರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕದ ಮಾದರಿಗಳಲ್ಲೇ ಹೊಸ ರೂಪಗಳನ್ನು ಕಾಣುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ, ಫ್ರಾನ್ಸಿನಲ್ಲಿ, ಸಾರ್ತ್ರ್ ಮತ್ತು ಕಾಮೂ ತಮ್ಮ ಹಲವಾರು ಬರವಣಿಗೆಗಳ ಮಧ್ಯೆ ನಾಟಕವನ್ನೂ ಬರೆಯುತ್ತ, ಲಭ್ಯವಿದ್ದ ನಾಟಕ

ಷಹಜಾದಿ ನಾಟಕಂ ೧೮೩, ೧೮೪
ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ವಿಲಿಯಂ ೧೨, ೫೧, ೯೩, ೧೧೦–೧೨೫, ೧೨೯, ೧೩೫, ೧೩೬–೧೩೮, ೧೯೩, ೨೦೫, ೨೩೧, ೨೪೫, ೨೬೨, ೨೬೮, ೨೯೫, ೩೨೯, ೩೩೬, ೩೩೮

ಸಂಸ ೨೯೬, ೨೯೭, ೩೩೯
ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ೧೩, ೬೧–೬೩, ೬೫, ೭೪–೮೦, ೨೯೫, ೩೨೩, ೩೩೬, ೩೩೮
ಸಂಕೇತವಾದಿ ನಾಟಕ ೨೩೦, ೨೩೯, ೨೫೧, ೩೪೦
ಸಂಕೇತವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿ ೨೩೯, ೨೪೦, ೨೪೨, ೨೪೩
ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ೩೩೨, ೩೪೧
ಸಂಗೀತಕ ೨೬೦–೨೬೧
ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ೨೮೩, ೨೮೬, ೨೯೪–೨೯೬
ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿ ೩೦೦, ೩೦೫, ೩೩೨
ಸಂಗೀತ ಶಾಕುಂತಲ ೨೮೩, ೨೮೬, ೨೯೫
ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ ೧೮೮–೧೯೦, ೩೨೫, ೩೩೬, ೩೩೮
ಸಂಚಾರಿಭಾವ ೭೩, ೭೪
ಸಟೈರ್ ೩೧
ಸಣ್ಣಾಟ ೧೮೮, ೧೮೯
ಸತ್ತವರ ನೆರಳು ೩೧೬
ಸತ್ಯದೇವ ದುಬೆ ೩೧೦
ಸದಾರಮೆ ೨೯೬
ಸಬಾಟ್ಟಿನಿ, ನಿಕೋಲೋ ೧೦೦, ೧೦೩
ಸಮರಕಲೆ ೧೫೯, ೧೬೧
ಸಮರಾಂಗಣ ಸೂತ್ರಧಾರ ೧೪೮
ಸಮಾಜವಾದಿ ವಾಸ್ತವವಾದ ೨೩೧
ಸಮುದಾಯ ೩೩೪, ೩೩೫
ಸಮೂಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ೨೫೮
ಸರಗಳು ೨೦೦, ೨೦೧
ಸರಸ ವಿನೋದಿನಿ ಸಭೆ ೨೮೮
ಸರ್ಕಸ್ ಮ್ಯಾಕ್ಸಿಮಸ್ ೫೦
ಸರ್ರಿಯಲಿಸಂ ೨೩೮, ೨೬೩
ಸರ್ರಿಯಲಿಸ್ಟ್ ರಂಗಭೂಮಿ ೨೪೩, ೨೪೪
ಸವತಿ ಮತ್ಸರ ೨೯೦
ಸಾಂಗ್ಲಿಕರ್ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ೩೨೫
ಸಾತ್ವಿಕ ಅಭಿನಯ ೭೦–೭೨, ೧೫೪
ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳು ೩೦೨, ೩೩೬
ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಯಲಾಟ ೧೮೮
ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ೧೪೩, ೧೫೭
ಸಾಂಬಶಿವ ಪ್ರಹಸನ ೩೪೨
ಸಾಮ್ರಾಟ್ ಜಹಂದರ್ ಷಾ ೧೮೨
ಸಾರ್ತ್ರ್, ಜೀನ್‌ಪಾಲ್ ೨೭೧, ೨೭೩
ಸಾರ್ವಜನಿಕ ರಂಗಮಂದಿರ ೧೦೧, ೧೧೪–೧೧೫
ಸಾವಿರ ರಂಜನೆಗಳು ೧೯೪, ೨೦೦
ಸಿಕ್ಸ್ ಕ್ಯಾರೆಕ್ಟರ್ಸ್ ಇನ್ ಸರ್ಚ್ ಆಫ್ ಎನ್ ಆಥರ್ ೨೫೨
ಸಿಂಜ್, ಜಾನ್ ಮಿಲಿಂಗ್‌ಟನ್ ೧೩೯, ೨೫೧
ಸಿಡ್ ೧೦೮
ಸಿಡ್ನಿ, ಫಿಲಿಪ್ ೧೧೯–೧೨೦, ೧೨೩
ಸಿದ್ಧೇಂದ್ರಯತಿ ೧೬೪
ಸಿಂಥಿಯೋ ೯೮
ಸಿಯಾಪ್ರೋಶ್ ೧೮೪
ಸಿರಾಜುದ್ದೌಲ ೨೮೫
ಸೀಗಲ್ ೨೨೩, ೨೩೨, ೨೩೩
ಸೀತಾ ೨೯೭
ಸೀತಾರಣ್ಯ ಪ್ರವೇಶ ೩೩೮
ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರ ೨೮೩, ೨೯೫
ಸೀನರಿ ೯೮–೧೦೦, ೧೦೭, ೧೧೨, ೧೩೨–೧೩೩, ೨೮೮, ೨೯೫, ೨೯೬
ಸುಕೆರೋಕು ೨೦೮
ಸುಗುಣಗಂಭೀರ ೨೯೬
ಸುಗುಣವಿಲಾಸ ನಾಟಕಸಭೆ ೨೮೮
ಸುಭದ್ರಾ ಧನಂಜಯ ೧೪೬, ೧೫೬
ಸುರಚಿತ ನಾಟಕಗಳು ೨೨೮, ೨೨೯, ೨೩೦
ಸೂರ್ಯ ಶಿಕಾರಿ ೩೨೨
ಸೆಕೆಂಡ್ ಷೆಪರ್ಡ್ಸ್ ಪ್ಲೇ ೯೨
ಸೆಂಟಿಮೆಂಟಲ್ ಕಾಮಿಡಿ ೧೩೮
ಸೆನೆಕಾ ೫೧, ೫೨
ಸೆರ್ಲಿಯೋ, ಸೆಬಾಸ್ಟಿಯಾನೋ ೯೮–೧೦೦, ೧೦೧, ೧೦೬, ೧೩೩
ಸೇವ್ಡ್ ೨೭೬
ಸೈಕ್ಲೋಪ್ಸ್ ೩೭
ಸೈಂಟ್ ಜೋನ್ ೨೩೧
ಸೊಫೋಕ್ಲಿಸ್ ೩೬, ೩೮, ೩೯
ಸೌಂಡ್ ಆಫ್ ಮ್ಯೂಸಿಕ್ ೨೬೧
ಸ್ಕಂದಗುಪ್ತ ೨೯೬
ಸ್ಕ್ರೈಬ್, ಯುಜೀನ್ ೨೨೮, ೨೨೯
ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ, ಕಾನ್‌ಸ್ಟಾಂಟಿನ್ ೨೨೩, ೨೨೪, ೨೨೫, ೨೨೬–೨೨೮, ೨೩೪, ೨೪೧, ೨೪೫, ೨೬೫, ೨೯೩
ಸ್ಟಾನಿಸ್ಲಾವ್‌ಸ್ಕಿ ಪದ್ಧತಿ ೨೨೬–೨೨೮, ೨೪೬, ೨೪೯
ಸ್ಟೀಲ್, ರಿಚರ್ಡ್ ೧೩೮
ಸ್ಟ್ರಿಂಡ್‌ಬರ್ಗ್, ಆಗಸ್ಟ್ ೨೩೧, ೨೩೨, ೨೭೩
ಸ್ತ್ರೀಧರ್ಮರಹಸ್ಯ ೩೩೧
ಸ್ಥಾಯೀಭಾವ ೭೩, ೭೪
ಸ್ಥಿತರಂಗ ೮೮–೯೦
ಸ್ಪಾಟ್‌ದೀಪ ೧೩೫
ಸ್ಪಾನಿಷ್ ಟ್ರಾಜೆಡಿ ೧೨೧
ಸ್ಪಾರ್ಟಕಸ್ ೩೧೫
ಸ್ಯಾಕ್ಸ್‌ಮೈನಿಂಜೆನ್ ತಂಡ ೨೧೯–೨೨೧, ೨೩೪
ಸ್ವತಂತ್ರ ರಂಗತಂಡಗಳು ೨೨೧–೨೨೩, ೨೨೪, ೨೬೨
ಸ್ವಪ್ನವಾಸವದತ್ತಾ ೬೩, ೧೫೬
ಸ್ವರೂಪ ೧೭೧, ೧೭೨
ಸ್ವರ್ಗಾರೋಹಣಂ ೧೬೧
ಸ್ವಾಂಗ್ ೧೮೩
ಸ್ವಾನ್ ೧೧೪

ಹಬೀಬ್ ತನ್ವೀರ್ ೩೧೫, ೩೧೭
ಹನಾಮಿಚಿ ೧೮೧, ೨೦೬
ಹಯವದನ ೩೧೬, ೩೩೨, ೩೩೪, ೩೪೧, ೩೪೨
ಹರಿಜನ್ವಾರ ೩೪೦
ಹರೀಂದ್ರನಾಥ ಚಟ್ಟೋಪಾಧ್ಯಾಯ ೩೦೬
ಹರ್ಷ ೭೬, ೭೯, ೧೫೬
ಹಲಗೇರಿ ಮಂಡಳಿ ೩೨೮
ಹಲಸಗಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ೩೨೬
ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ೨೯೯–೩೨೨, ೩೨೮–೩೩೬
ಹಾಪ್ಟ್‌ಮನ್, ಗೆರ್ಹಾರ್ಟ್ ೨೨೩, ೨೩೧
ಹಿರಣ್ಣಯ್ಯ ಮಿತ್ರಮಂಡಳಿ ೩೨೮
ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು ೩೩೦
ಹುತ್ತವ ಬಡಿದರೆ ೩೩೪
ಹುಯಿಲಗೋಳ ನಾರಾಯಣರಾಯರು ೩೨೯, ೩೩೦
ಹೆನ್ರಿ ದ ಸಿಕ್ಸ್ತ್ ೧೨೨
ಹೇವುಡ್ ೧೨೪
ಹೊರೇಸ್ ೧೦೮
ಹೋಂ ರೂಲು ೩೩೯
ಹೌಸರ್, ಆರ್ನಾಲ್ಡ್ ೧೪
ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ೧೧೯, ೧೨೨, ೧೨೩

Laser typeset at Akshara Prakashana, Heggodu and printed at Impress Offset, NOIDA.